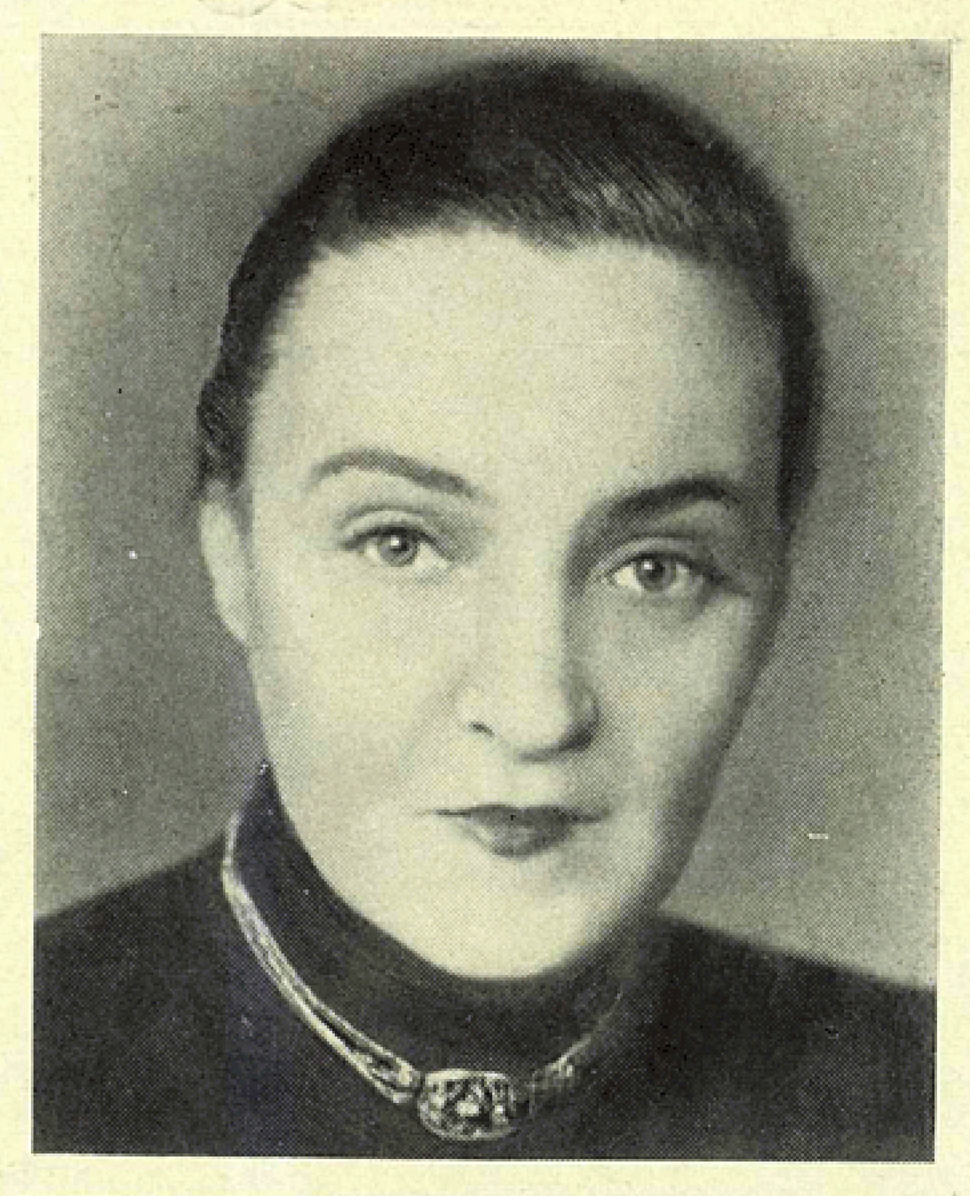

искусство
КИНО
5.69

Поздравляем с 60-летием!

Народную артистку РСФСР, лауреата Государственной премии ЕЛЕНУ АЛЕКСАНДРОВНУ КУЗЬМИНУ, чей путь в искусстве отмечен работами значительными и яркими в фильмах «Одна» (1931), «У самого синего моря» (1935), «Тринадцать» (1936), «Мечта» (1941), «Человек № 217» (1944), «Русский вопрос» (1947) и других.

АЛТЫ КАРЛИЕВА — туркменского актера и кинорежиссера, народного артиста СССР, награжденного Государственными премиями за исполнение ролей в фильмах «Дурсун» (1940) и «Далекая невеста» (1948), поставившего известные фильмы «Решающий шаг» (1965), «Махтумкули» (1968) и другие.

Желаем славным юбилярам исполнения творческих надежд и мечтаний!





искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

Орган Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР
и
Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина

На киностудиях страны

Вопросы теории

Новые фильмы

Происхождение плохого фильма:

Телевидение

За рубежом

Сценарий

Обложка А. А. Семенова

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Корректор
С. Л. Ярошевская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

На 1-й и 4-й страницах обложки — монтаж кадров из фильма «На войне как на войне» (киностудия «Ленфильм»)

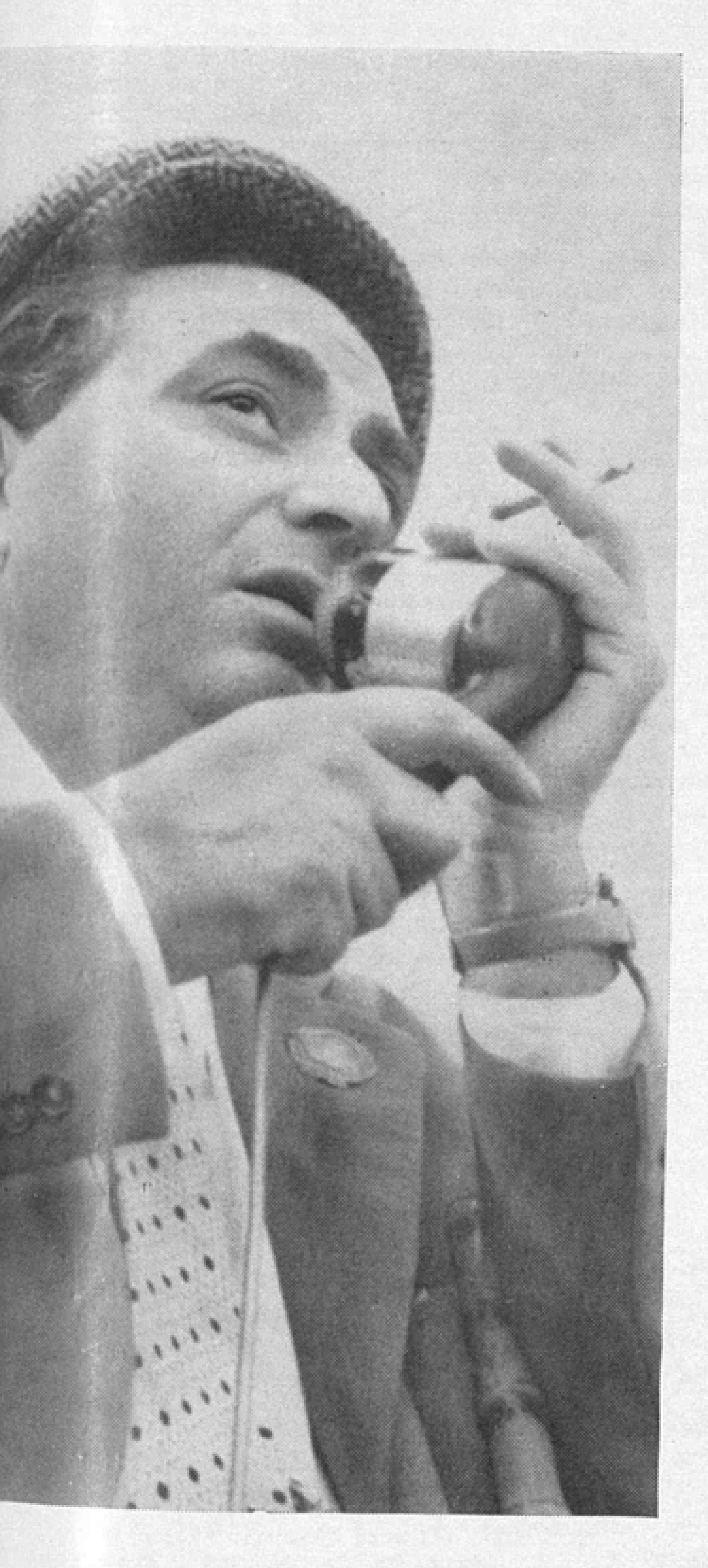
искусство
КИНО

Iskusstvo kino

Cinema Art

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
А07214. Подписано к печати 23/IV 1968 г.
Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 34 850 экз. Заказ 3177
Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

Товарищ



Л. Д. Луков (1909—1963)

В этом году нашему товарищу исполнилось бы 60 лет. Начинаешь перебирать в памяти эпизоды дружбы — какой важнее, интереснее, в каком ярче, полнее предстает Луков — режиссер, человек,— и невольно теряешься. Ибо решительно во всем, что он говорил и делал, был он удивительно целостным, гармоничным, определенным.

И когда я смотрела его фильмы, и удачные и не очень удачные (а были и такие), я всегда в каждом кадре видела Лукова, узнавала его, и не были для меня неожиданностью ни достоинства, ни недостатки его работы. И когда мы с ним отчаянно, порой яростно спорили, я никогда не обижалась ни на тон, ни на резкость его выражений, потому что твердо знала, что все равно мы останемся друзьями, и он тоже не будет обижаться, если я что-то резкое скажу ему в запальчивости. Слишком шумлив? Ну что же поделаешь — это Луков!

Он не был дипломатом, не умел скрывать того, что думал, так до конца жизни не научился говорить обтекаемыми фразами. Все то, что он говорил, и то, что делал, было делом его убеждений, чести, совести, долга. Было частью его самого. Да, он был человеком гармоничным, целостным, ясным.

Вот написала это и тут же подумала — а ведь сам он не раз говорил полушутя, что он человек, состоящий из контрастов, что у него внешность слона, а душа бабочки, что в нем уживаются грубость и нежность, крикливость и лиричность, пафос и задушевность... Все это так. Но человек контрастов? Нет, по-моему, он ошибался. Это были не контрасты, это было своеобразное единство.

Ведущими чертами его характера были доброта, поразительная, редко встречающаяся в людях отзывчивость. О них знали все.

Вспоминаю—вот он размахивает палкой, с которой не расставался, и голос его разносится едва ли не по всем этажам студии имени М. Горького... Это выступает Луков на художественном совете, критикуя слабый материал по одной из снимающихся картин.

Но странная вещь. Чем громче, чем неистовее кричал Луков, перечисляя

явные и скрытые недостатки картины, тем все более и более прояснялись, светлели лица и у критикуемого режиссера, и у... дирекции студии, и у членов съемочной группы, и у меня — тогда редактора Главка. Все знали, вот накричится и перейдет к конструктивной критике, вот сейчас внесет такое точное и ясное предложение, что, казалось бы, совершенно безнадежно испорченная картина оживет, окажется выправленной, будет доведена до конца... Сколько фильмов и режиссеров спас Луков от неминуемого провала! Он не жалел ни сил, ни времени для помощи товарищу. Я помню, как мы вместе ездили в Кронштадт на съемки «Крейсера «Варяга», как «вытягивал» он «Пятнадцатилетнего капитана» да и многие другие картины студии имени М. Горького. Надо было видеть его энергию, деловитость, точность. Он помогал самозабвенно, терпеливо, вдохновенно, помогал не как руководитель — как товарищ!

Откуда же были у него эта горячность, упоенность работой, этот комсомольский темперамент, чувство товарищества? Прочитайте его статью о Борисе Горбатове «Сердце, отданное людям» («Искусство кино», 1963, № 5), и многое вам станет понятно — и его характер, и его отношение к окружающему. В этой статье он пишет о комсомольском братстве мариупольцев... Комсомольцах первых призывов... Дерзких мечтателях, товарищах по духу, по жизни. Вот откуда они — его темперамент, горячность и убежденность, умение быть товарищем, делиться сокровенными мыслями, помогать. Как одну из главных заветных драгоценностей он хранил подарок от друга своего Б. Горбатова — часы с надписью «В день возрождения донецкому шахтеру Лукову от шахтера Горбатова»,— он очень любил Горбатова, и были они настоящими товарищами. Леонид Давыдович умел быть товарищем и этого же доверчиво искал в других людях... Много раз к разным людям звонил он по телефону утром, вечером, ночью и начинал свой разговор так: «...Скажи — друг я тебе или нет? Если друг, помоги такому-то или такой-то... С человеком беда, нужна работа, больница, квартира, путевка... Скажи, куда поехать, что сделать?..» И ехал, и делал, и помогал...

Товарищ — прекрасное, теплое, простое советское слово, оно родилось в годы борьбы, в нем и дыхание революции и особая человеческая теплота. В нем, в этом слове, множество оттенков, оно многогранно.

Луков был товарищем в самом высоком смысле этого слова...

Л. ПОГОЖЕВА

ФИЛЬМЫ, ПОСТАВЛЕННЫЕ Л. ЛУКОВЫМ

«Накипь» (совместно с Г. Старчевским). 1930

«Родина моя, комсомол». 1931

«Итальянка». 1931

«Корешки коммуны». 1931

«Эшелон №...». 1932

«Молодость». 1934

«Я люблю». 1936

«Большая жизнь» (I серия). 1939

«Мать». 1941

«Ночь над Белградом» (БКС № 8). 1941

«Александр Пархоменко». 1942

«Два бойца». 1943

«Это было в Донбассе». 1945

«Большая жизнь» (II серия). 1946

«Рядовой Александр Матросов». 1948

«Донецкие шахтеры». 1950

«Варвары». 1953

«Васса Железнова». 1953

«Об этом забывать нельзя». 1954

«К новому берегу». 1955

«Разные судьбы». 1956

«Олеко Дундич». 1958

«Две жизни». 1961

Подписано Ильичем

В кругу ленинских документов по вопросам культуры почетное место занимает «Положение о Народном Комиссариате по Просвещению», опубликованное в феврале 1921 года. Оно явилось заметной вехой на путях перехода от гражданской войны к мирному строительству, важным моментом истории советского искусства, в частности истории нашего кино.

Первые учреждения, призванные руководить кинематографом, возникли в системе Наркомпроса еще весной 1918 года. По ленинскому декрету в августе 1919 года Комиссариату было предоставлено право национализации всех киноучреждений страны. Наконец, февральским «Положением» 1921 года определялось место органа, руководящего кинематографом, в системе Наркомпроса.

Вот интересующий нас фрагмент этого ленинского документа.

ИЗ «ПОЛОЖЕНИЯ О НАРОДНОМ КОМИССАРИАТЕ ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ»

1. Работой Наркомпроса руководит на общих основаниях, установленных конституцией РСФСР, Народный Комиссар по Просвещению...

4. Органами Наркомпроса являются: академический центр, организационный центр и 4 Главных Управления...

5. Академический центр или центр общего теоретического и программного руководства распадается на две секции:

а) Научную Секцию (Государственный Ученый Совет)...

б) Художественную Секцию (Главный Художественный Комитет) с пятью подсекциями:

а) литературной, б) театральной, в) музыкальной, г) изобразительных искусств и д) кинематографической...

Председатель Совета Народных Комиссаров
В. Ульянов (Ленин)
Управляющий делами Н. Горбунов
За секретаря Глялссер

*Москва, Кремль, 11 февраля 1921 г.**



* «Известия ВЦИК», 1921, № 33 (1176), 15 февраля, стр. 3. В соответствии с пп. 4 и 7 «Положения...» художественная секция с соответствующими подсекциями входила также и в Главное Внешкольное Управление (Главполитпросвет).

Несмотря на то, что известный исследователь Вен. Вишневский упоминал «Положение» среди фактов и дат по истории советского кино*, этот документ обычно выпадает из поля зрения большинства киноведов. А между тем важность его при изучении темы «Ленин и кино» очевидна. Владимир Ильич не просто подписал этот акт, но принял самое живое, самое непосредственное участие в его разработке.

Коренная реорганизация Наркомпроса была предпринята в самом начале восстановительного периода, до перехода к новой экономической политике. Реконструкция народного хозяйства требовала в короткие сроки повысить культурный уровень страны, подготовить массу специалистов всех отраслей. Комиссариат в том виде, в котором он сложился за время гражданской войны, уже не соответствовал этим задачам. Недаром же В. И. Ленин отмечал, что главным недостатком важнейших направлений деятельности Наркомпроса является увлечение общими рассуждениями и абстрактными лозунгами.

Еще в ноябре 1920 года Владимир Ильич рассматривал проекты перестройки Наркомпроса, представленные двумя советскими работниками — Е. А. Литкенсом и В. И. Соловьевым, и нашел их искусственными. 8 декабря 1920 года Пленум ЦК РКП(б) принимает написанное В. И. Лениным постановление о реорганизации Наркомпроса. В конце января 1921 года Владимир Ильич возглавляет комиссию ЦК для разработки проекта общей реорганизации Наркомпроса и до начала февраля председательствует на трех ее заседаниях. Одновременно В. И. Ленин пишет «Директивы ЦК коммунистам — работникам Наркомпроса», опубликованные в «Правде» 5 февраля, где формулирует основные задачи Комиссариата, в частности, в деле использования средств пропаганды и массовой агитации.

11 февраля «Положение о Народном Комиссариате по Просвещению», отредактированное В. И. Лениным, было принято Совнаркомом.

Перечитывая этот документ, мы видим, что руководство кинематографом возлагалось на специальный орган, входивший в Художественную Секцию Комиссариата. Поэтому особое значение для нас имеют директивы В. И. Ленина этому учреждению. В письме к А. В. Луначарскому о реорганизации Наркомпроса от 29 ноября 1920 года Владимир Ильич пишет:

«Художественный сектор оставить как единый сектор, поставив *„политкомов" из коммунистов* во все центральные и руководящие учреждения этого сектора»**.

Таким образом, эта директива прямо и непосредственно относится к кино. Накануне нэпа В. И. Ленин требовал усиления партийного руководства искусством, в частности, партийного руководства самым важным из всех искусств — кинематографом.

Перестройка руководства киноделом в русле реорганизации Наркомпроса явилась продолжением и развитием строительства социалистического кинематографа, начатого в годы гражданской войны Ленинским декретом о кино.

О. Руденский

---

* Вен. Вишневский. Факты и даты из истории отечественной кинематографии.— В кн.: «Из истории кино». Материалы и документы, вып. 3, стр. 22.

** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 52, стр. 22.

Подготовка к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина и задачи советской кинематографии



Л. Кулиджанов

Весь ход подготовки к 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина у нас в СССР и за рубежом уже сейчас неоспоримо свидетельствует о том, что этот юбилей является огромным событием в жизни человечества. Советский народ, Коммунистическая партия Советского Союза, революционные борцы на всех континентах Земли с волнением обозревают пути, пройденные по маршрутам, освещенным ленинской мыслью, намечают новые программы и перспективы борьбы за полное торжество ленинизма. Наши классовые враги, при всех различиях словесных оперений, едины в своих попытках дискредитировать ленинизм путем принижения или искажения практики народов и партий, идущих по ленинскому пути. Юбилей Ленина стал средоточием острейшей идеологической борьбы. И только в этом реальном контексте мы можем по-настоящему понять значительность и сложность наших сегодняшних задач, степень гражданской ответственности художника за свою работу в современных условиях.

Огромное значение для всех нас имеют взгляды Ленина на искусство. Вечно живая ленинская мысль учит нас созданию искусства глубоко партийного, страстно борющегося за перестройку мира на коммунистических началах. Искусства близкого народу и нужного народу. Искусства талантливого, верного принципам художественной правды. Ибо, как говорил Ильич, «наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство».

Мы всегда с волнением вспоминаем и ту — ко многому нас обязывающую! — оценку, которую Ленин дал кино, как самому важному из всех искусств.

И, конечно, именно с ленинскими требованиями, ленинскими принципами мы соизмеряем все, что сделано и делается в нашем искусстве. Соизмеряем не только в канун знаменательных дат, но постоянно, всегда! А праздничная дата дает дополнительный толчок творческой мысли, стремлению еще внимательнее оглядеть пройденный путь, осмысливая наши задачи и перспективы.

В этой связи нельзя не вспомнить еще об одной дате, которая тоже связана с именем Ленина. Я имею в виду исполняющееся в августе этого года пятидесятилетие со дня подписания Лениным Декрета о национализации кинопромышленности. За пятьдесят лет советская кинематография накопила огромный опыт, который нуждается в глубоком анализе. У нас было и есть чем гордиться. Есть чему радоваться и в прошлом советского кино, когда были заложены его славные революционные традиции, и в его настоящем. И есть за что нам самим себя покритиковать, я бы сказал, покритиковать основательно. Покритиковать, не зачеркивая и не преуменьшая то значительное, что создается на киностудиях пятнадцати республик. Иначе говоря, покритиковать самих себя с партийных позиций, думая о сегодняшних высоких требованиях к киноискусству, требованиях народа, партии, советского человека.

Естественно, что в наших сегодняшних размышлениях о киноискусстве особое место занимают проблемы экранной Ленинианы. Мы обязаны сделать все, чтобы с честью выполнить задачу, возложенную на советских кинематографистов в Постановлении Центрального Комитета КПСС о подготовке к 100-летию со дня рождения Ленина: «Обеспе-

---

Доклад на VI пленуме правления Союза кинематографистов СССР.

Печатается с сокращениями.

чить создание художественных и документальных фильмов, посвященных В. И. Ленину, и фильмов, отображающих торжество марксизма-ленинизма, широкий показ лучших художественных, документальных и научно-популярных фильмов о В. И. Ленине».

Практика советского искусства показывает, что художники, работающие над произведениями Ленинианы, одерживают победы в тех случаях, когда жизнь Ленина изображается как часть жизни рабочего класса, как страница революционной борьбы, как средоточие исторических, классовых, идейных проблем и конфликтов. Именно так подходил к ленинскому образу Горький в своем литературном портрете Ильича. Именно так Маяковский написал поэму о Ленине, как поэму об истоках, целях, сути пролетарской революции. Горький и Маяковский создали поэтические произведения, которые сами являются средством привлечения на сторону Октября новых и новых человеческих сердец.

Вот это и есть главное в произведении о Ленине — способность этого произведения по-ленински бороться за социалистическое преобразование человечества. Нет более верного критерия в оценке того, «получилось» или «не получилось» произведение о Ленине. Лучшие фильмы о Ленине, созданные драматургами Н. Погодиным, А. Каплером, Е. Габриловичем, режиссерами М. Роммом и С. Юткевичем, артистами Б. Щукиным и М. Штраухом, участвовали и участвуют в утверждении ленинизма в сознании миллионов, потому что они объединяют разум, чувства, волю миллионов людей в борьбе за социалистическое переустройство мира. Без революционной действенности, целеустремленности нет ленинского фильма.

Наша кинематографическая Лениниана становится все более разнообразной. Вслед за «Рассказами о Ленине», в которых ощутимо стремление художника раскрыть ход ленинской мысли в ее реальной зависимости от хода событий и в ее влиянии на события, Сергей Юткевич создает картину «Ленин в Польше», в которой экспериментальная форма фильма-монолога помогает пойти еще дальше по пути, обозначенному «Рассказами о Ленине». По глубине постижения ленинского характера и внутренней логики ленинской мысли, по органичности жизни актера в образе это произведение С. Юткевича, Е. Габриловича и М. Штрауха выделяется как новая интереснейшая страница, новое завоевание Киноленинианы.

В фильмах Марка Донского «Сердце матери» и «Верность матери» достоверно показана обстановка, атмосфера жизни, формировавшей будущего вождя, воссоздается образ матери Ленина, человека большой души и удивительного обаяния. В фильмах о матери Ленина очень плодотворно проявилось традиционное для М. Донского умение соединить поэзию и быт, придать киноповествованию лирическую интонацию, усиливающую эмоциональное воздействие фильма.

Ф. Тяпкин и Г. Фрадкин своей трилогией о Ленине открывают новые возможности научно-популярного и документального кино. Анализируя работу Ленина над документами революции, они ведут зрителя в лабораторию ленинской мысли, помогают понять исторический контекст теоретических исканий вождя, неслабеющую современность революционной ленинской мысли.

В последнее время и в художественной кинематографии появляются фильмы документального, если так можно ска-

зать, строя и лада, воспроизводящие жизнь Ленина и его сподвижников максимально приближенно к историческому документу, стенограмме, переписке. Один из них — «Шестое июля». Сила этого фильма, помимо всего прочего, связана с тем, что в нем очень отчетливо воплотилось стремление современного художника и зрителя держаться ближе к тому, что происходило в истории, к реальности ее фактов и событий. Авторы фильма поставили перед собой задачу — полнее и точнее выразить драматургию самой действительности.

В данном случае документальный стиль — не внешний прием, а выражение важной тенденции в духовной жизни современников. Он, разумеется, нисколько не препятствует воплощению партийной, классовой позиции художников. Наоборот. В фильме, свободном от объективистской, безразличной к целям нашего дела фактографии, документ помогает очистить лик революции от всяческих наслоений и укрепляет в зрителе веру в реализм кинематографического повествования, в точность обрисовки характеров и обстоятельств истории. Такой документализм нисколько не конфликтует с мастерством развития сценария и роли, с умением режиссера выстраивать композицию целого, с актерским воображением и интуицией — все вооружение художника-кинематографиста находит здесь применение. Наконец, документальный строй повествования помогает изживать годами копившиеся штампы историко-революционной темы, помогает взглянуть на прошлое «свежими и нынешними очами».

Думая о сегодняшнем и завтрашнем развитии Киноленинианы, об опыте побед и поражений, каждый из нас неизбежно задается вопросом: как приумножить число действительно ленинских фильмов, достойных этого слова? Как избежать чисто арифметического роста Ленинианы, за которым нет новых реальных завоеваний, постижения все более глубоких явлений истории и современности?

Зрители обращаются с внушительными советами: товарищи кинематографисты, не стремитесь к одному только количеству фильмов, посвященных Владимиру Ильичу, не забывайте его старый мудрый совет: лучше меньше да лучше. Ленинский фильм никак не может быть «средним», тогда падает интерес к нему широких кругов зрителей, это уже серьезная потеря. Были и критические статьи в печати, призывавшие воздержаться от измельчения ленинской темы, от примирения с второразрядным уровнем драматургической, режиссерской и актерской работы.

Работая над Ленинианой, мы не должны ни на минуту забывать, что титанический характер Ленина со всей присущей ему высокой человечностью раскрывается прежде всего в революционном действии, которое, как мы знаем, было главным смыслом, главным содержанием его насыщенной, кипучей жизни.

Такая принципиальная позиция нисколько не мешает воссоздать черты этого характера в его реальной многогранности. В том числе и в бытовых обстоятельствах, когда вновь и вновь обнаруживались не только требовательность Ленина к себе и другим, но и его душевная теплота, сердечность, внимательность к каждому из окружающих. Но ясно, что любые попытки художественно раскрыть образ Ленина, так сказать, вне политики, в отрыве от исторической борьбы обречены на неудачу.

Между тем появляются произведения, где едва ли не главной заботой Ленина оказывается примирение поссорившихся влюбленных или что-нибудь в этом духе.

В таких фильмах, как «Первая Бастилия», «На одной планете», «Первый посетитель», экранное действие ограничено иллюстративным изображением отдельных эпизодов жизни Ленина; темы разрабатываются только в их верхнем, видимом слое; сценариям и режиссерским решениям не хватает продуманных концепций, помогающих углубленному исследованию характеров и обстоятельств. Отсюда — поверхностность образа Ленина, схематизм киноповествования.

Количество одерживает огорчающие нас победы над качеством во всех тех случаях, когда кинематографисты начинают «погоню» за «ленинским эпизодом». Эпизоды с участием Ленина часто включаются в фильмы без внутренней необходимости, словно бы лишь для того, чтобы придать фильму внешнее подобие произведения, причастного к юбилею. По такому художественно несостоятельному принципу, скажем, Ленин был включен в сюжет фильма «Именем революции». Ленин показан в нем в роли прохожего, который заинтересовался встреченными на улице беспризорниками. Участие Ленина в экранном действии свелось к нескольким малозначительным репликам. В фильме, где перечень действующих лиц открывается именем Ленина, фактически нет образа Ленина.

К самым неудачным сценам относятся ленинские сцены и в таком фильме, как «Залп «Авроры». И дело не только в том, что актер плохо играет порученную ему роль, а в том — и это главное, — что в основе образа нет настоящей драматургии.

В работе кинематографистов над произведениями Ленинианы особое значение приобретают качества, которые ценил и отстаивал в искусстве Ленин.

Ленинское в искусстве это прежде всего партийность художника, его активная позиция в стремлении помогать своим творчеством полной победе коммунизма. Это такое художественное познание жизни, при котором «диалектика поэтического правосудия» становится оружием борьбы за коммунизм, за нового коммунистического человека. Это развитие и обогащение революционных традиций советского кинематографа.

В ленинском фильме должна жить частица вдохновенной, чудодейственной ленинской воли, а рождает ее сознание художника, принадлежащего всем существом к лагерю революционной борьбы, к шеренгам солдат коммунизма, к ленинцам. Ленинский фильм — это не торжественно написанный портрет для парадной галереи, это оружие в борьбе.

Вряд ли некоторое историческое отдаление от дат биографии Владимира Ильича может оправдать холодок исторической дистанции, созерцательность, умозрительность. Это не для ленинского фильма. Он мыслим только как фильм, революционно участвующий в нынешней современности.

Талантливый фильм о Ленине — это стимул к осознанию зрителем теперешних сложностей классовой борьбы, теперешних проблем рабочего класса. Это не значит, что драматург, пишущий сценарий о Ленине, должен «опрокидывать» современность в историю или историю в современность. У каждого времени свои особенности и конфликты. Но реализм ленинской мысли, освещавшей проблемы и драмы первой четверти века, осветит нам важнейшие события и процессы со-

временности, если мы будем по-настоящему учиться у Владимира Ильича.

Понятие ленинский реализм иногда истолковывается в нашей среде только как призыв к смелому вскрытию противоречий жизни и критике ее недостатков. Между тем оно шире. Оно требует анализа процессов. А глубина анализа неравнозначна остроте критики, к ней не сводится.

Ленин умел быть очень трезвым, беспощадно самокритичным в оценке сделанного. Вместе с тем он умел радоваться новому и учил своих товарищей по партии бережно, заботливо поддерживать ростки нового, помогать их развитию. Ленин постоянно подчеркивал значение примера, какой заключен в героических проявлениях народной жизни, в революционной борьбе рабочих и крестьян. Вспомним, как вдохновенно говорил он о бесстрашии Бабушкина и революционной целеустремленности Свердлова, о мужестве солдат революции, громивших ее врагов, о величии труда рабочих и крестьян, начавших строить новую жизнь в неимоверно трудных условиях разоренной царизмом и войнами страны. В статьях и речах Ленина глубоко раскрываются истоки народного героизма, рожденного революционной страстью переделки мира.

Основанное на ленинских идеях искусство социалистического реализма рассматривает действительность в ее революционном развитии, в диалектической связи настоящего с будущим. Социалистический реализм, как мы его понимаем, имеет то преимущество, что дает простор критическому анализу и соединяет его с перспективой, с волей к созиданию, объединяет нас для творческого преобразования жизни. Иначе и критическое чувство неполноценно, и романтизм ограничен. Коммунист умеет видеть противоречия жизни и знает, где выход из них, и ведет людей за собой к их преодолению — в этом источник силы коммунистического искусства, в частности, ленинского фильма, достойного так называться.

Фильм о Ленине отвечает природе нашего искусства и целям нашего общества, когда открывает ленинские черты в других людях, то есть проникает в характеры, мировоззрение, образ мыслей и действий бойцов великой армии пролетарского стратега. Открывая ленинские черты в советских людях, поэтически утверждая их, художник данной ему силой таланта как бы продлевает жизнь Ильича, делает искусство средством утверждения ленинизма.

Может быть, важнейшей частью художественного приобщения искусства к ленинскому образу является раскрытие глубинных связей между вождем и народом, между партией коммунистов и всеми трудящимися. Фильм о Ленине, если он глубок, это и фильм о ленинцах. Посвятив свое творчество Киноленининиане, художники должны быть исследователями человеческих характеров наших дней, открывателями ленинского в строителях коммунизма. А открывать ленинское в ленинцах, в новых и новых поколениях советских людей и борцов за свободу народов в других странах мира — значит приумножить оптимизм в современности, охваченной напряжением борьбы и тревогами перед лицом угроз, какие несет человечеству империализм. Это значит найти связь времен, родство поколений; это значит показать, что жива ленинская спокойная и решительная мудрость, стойкость, умение прокладывать путь сквозь порожистые перекаты истории, его отвращение к левацкой фразе и политиче-

ским авантюрам, его непримиримость к любым разновидностям оппортунизма.

Думая о сегодняшнем и завтрашнем развитии Киноленинианы — да и нашего киноискусства в целом,— мы отчетливо понимаем, что это развитие в огромной мере зависит от кинодраматургии.

Вообще, мне кажется, если окинуть мысленным взглядом все, что сделано за последние годы в советском киноискусстве, то, отнюдь не закрывая глаза на множество режиссерских неудач, все же можно заметить, как ощутимо повысился общий уровень мастерства кинорежиссуры — и в Москве и в союзных республиках. Быстро подрастает молодое пополнение: за два-три года число талантливых режиссерских дебютов измеряется уже десятками.

К сожалению, нельзя сказать того же о другом участке нашего творческого фронта — о кинодраматургии. Приток новых сил здесь куда слабее. Творческий актив талантливых кинодраматургов-мастеров далеко не столь велик, как этого требуют современные масштабы нашего кинопроизводства. А между тем хорошо известно, что именно сценарий — первооснова успеха любого фильма.

Увы, не раз и не два приходится наблюдать знакомую картинку на любой киностудии. Появился сценарий на очень важную тему. Несовершенство сценария очевидно. И все же... Тут вступают в действие различные факторы. Во-первых, желание студии, как говорят в таких случаях, «откликнуться» на тему, которая действительно важна. Во-вторых (а скорее всего, во-первых), надо выполнять производственный план. Не запустить ли сценарий? Не попробовать ли залатать его с помощью поправок? С этого обычно начинается скольжение к художественной неудаче.

Не кажется ли вам, дорогие товарищи, что когда речь идет о ленинской теме, лучше совсем не начинать фильм, если нет у него хорошей сценарной основы, чем выпускать на экран посредственные, серые ленты. Совершенно ясно, что высокое значение темы отнюдь не оправдывает просчетов или слабостей в ее художественном решении, но, наоборот, обязывает к особой, удвоенной требовательности авторов фильма к самим себе и критиков по отношению к авторам.

Все сказанное относится, конечно, не только к игровой кинематографии, но и к документальным, научным или телевизионным фильмам.

Мы можем с удовлетворением отметить, что средствами образной кинопублицистики созданы значительные произведения о Ленине и его соратниках — такие, например, как «Последние страницы», «Три весны Ленина», «Подвиг», «Разговор с товарищем Лениным» и другие.

Кроме того, в Лениниану входит большая серия кинолент — документальных и научных (в данном случае оба понятия сливаются) — об отдельных этапах биографии Ленина. Их выпускается четырнадцать, двенадцать уже выпущено.

Фильмы эти различны. Одни имеют самостоятельное значение, обладают своей внутренней темой и силой образного обобщения. Другие документальные фильмы о Ленине сделаны информационно и попросту как бы иллюстрируют кинокадрами или фотоснимками сообщаемые с экрана сведения о том или ином этапе жизни Ленина.

Часто задают вопрос: а следует ли вообще делать такие чисто описательные фильмы о жизни Ленина? Не есть ли это принижение темы, пренебрежение возможностями образной кинопуб-

лицистики? Думается, хотя это вопрос действительно спорный, что нет оснований выбрасывать за борт Ленинианы фильмы, имеющие только познавательное значение. При одном условии, что в этом качестве они сделаны хорошо.

Еще один существенный вопрос. Известно, что по некоторым периодам жизни Ильича сохранились лишь крайне скупые фотоматериалы. За некоторые годы всего два-три фотоснимка или несколько кинокадров, которые всем хорошо известны. И вот эти снимки и кинокадры кочуют из фильма в фильм, причем один и тот же снимок нередко отрывается от своего реального содержания и включается в разные сюжеты, иллюстрирует разные моменты биографии Ленина.

Между тем лучшие картины документальной Ленинианы примечательны не только художественными открытиями, но и открытием нового изобразительного материала, находками новых, еще не использованных, малоизвестных кинодокументов. Так, недавно ленинградские кинодокументалисты выпустили интересный фильм «Один день из бессмертия», почти целиком построенный на новых материалах, найденных в архивах.

Поиски новых материалов для Кинолениниания трудны, но их надо продолжать. И вместе с тем мы обязаны бережливо, разумно распоряжаться уже имеющимся архивным фондом, не растаскивая его для второстепенных целей.

Вопросы идейно-художественного качества, волнующие нас, кинематографистов, с не меньшей остротой встают перед нами в области телевидения.

Мы можем быть благодарны телевизионному коллективу, создавшему многосерийный (пятьдесят серий!) киноцикл «Летопись полувека», за огромный труд по собиранию кино- и фотодокументов о славной истории нашего государства. Вот действительно ленинская тема! Миллионы зрителей смотрели эти кинодокументы с интересом и волнением. Ведь драгоценные материалы кинолетописи революции сами по себе не могут не волновать. К сожалению, среди пятидесяти серий были показаны и такие, в которых художественно-публицистическая концепция заменена торопливой компиляцией разнохарактерных кинодокументов, сопровождаемых многословным комментарием.

Как известно, в кинорепертуар телевидения входят не только телевизионные фильмы, но и картины, созданные для обычного экрана. Наш прямой долг — помочь отбору этих фильмов для телевизионной аудитории, с тем чтобы на телеэкраны не попадали фильмы заведомо слабые.

Хотелось бы надеяться, что все мы сообща — вместе с нашими телевизионными друзьями и товарищами по оружию — добьемся резкого перелома к лучшему в кинорепертуаре телевидения, особенно в репертуаре ленинского года.

Говоря о ленинской теме — это надо трижды подчеркнуть, — мы подразумеваем отнюдь не только сценарии и фильмы, непосредственно воссоздающие образ величайшего человека нашей эры. Ленинская тема не ограничивается художественным воплощением биографии Ленина, эпизодов его жизни. Это еще и «биография ленинизма», если можно так выразиться. Иначе говоря, воссозданная средствами высокого искусства история претворения ленинских идей в жизнь, история борьбы за их осуществление в прошлом и настоящем.

Ленинизм в действии — это и борьба Ленина за создание партии нового типа

и деятельность Коммунистической партии, поднявшей пролетариат России на величайшую из революций; и беспримерное мужество защитников молодой советской республики в гражданской войне; и героика социалистической стройки в годы первых пятилеток; и народный подвиг в Великой Отечественной войне; и победы ленинских идей, ленинских принципов в послевоенные годы и десятилетия.

Вот почему можно с полным основанием отнести к числу произведений на ленинские темы многие фильмы, хотя и не показывающие непосредственно Ленина, но раскрывающие перед нами яркие страницы истории революции. В минувшем году таких фильмов было не очень много. Среди них выделяется «Железный поток» Ефима Дзигана — фильм, особенно ценный тем, что он продолжает почти заглохшие в нашем искусстве — неизвестно почему! — традиции жанра революционного эпоса. Интересную ленту «Ташкент — город хлебный» выпустили узбекские кинематографисты (режиссер Ш. Аббасов).

Кстати сказать, отрадно, что к материалу истории революции обращается не только наша старая гвардия, но и новые поколения кинематографистов, чему свидетельство картина «Николай Бауман» С. Туманова или, например, талантливый дебют молодого режиссера Г. Панфилова, начавшего творческий путь фильмом «В огне брода нет».

Ряд новых произведений о Великой Отечественной войне — вспомним хотя бы документальный фильм «Если дорог тебе твой дом...» — показывает, как неисчерпаемы творческие возможности разработки тем, раскрывающих великий подвиг народа, защитившего свою Родину и спасшего мир от фашизма.

Но основным, важнейшим полем творческого поиска новых решений темы «ленинизм в действии» — генеральной темы советского киноискусства, — конечно, является наша современность.

Нельзя сказать, что у нас нет удачных, значительных фильмов о людях и событиях наших дней. Такие фильмы есть, и некоторые из них стали приметными явлениями в нашем искусстве.

Назову, например, картину, которая самим названием своим как бы делает заявку на постижение характера советского человека — «Твой современник». Уже много сказано и написано о художественных достоинствах этого фильма, о мастерстве режиссера и драматурга, о прекрасном актерском исполнении основных ролей. Хочется сказать о другом — о внутреннем пафосе «Твоего современника», его нравственном смысле, выраженном через яркие характеры.

В конце концов, не так существенны детали технико-экономического спора о том, надо ли законсервировать начатую стройку. Позиция авторов раскрывается в главных, определяющих чертах характера героя, для которого — как и для его отца из фильма «Коммунист» — дело партии, дело революции превыше всего. Выше любых эгоистических, корыстных «личных» интересов. Ибо сотворение нового, коммунистического общества и есть его не только общественное, но и сугубо личное дело, главное дело его жизни, в которой для Губанова понимание партийного долга стало выражением свободы личности.

Вообще, мне представляется плодотворным стремление художников кино задуматься над общественно важными проблемами коммунистической морали, высокого долга человека перед обществом.

Такое стремление проявляется в ряде новых произведений, различных по стилистике и по масштабам художественной мысли. Оно чувствуется, например, в картине Станислава Ростоцкого «Доживем до понедельника», остро ставящей вопросы жизни нашей школы, воспитания подрастающего поколения.

Молодые авторы фильма «Три дня Виктора Чернышева» художнически исследуют, почему сбился с верного жизненного пути молодой человек, которому Советская страна дала и хорошую работу, и материальный достаток, и возможность учиться. Как же могло случиться, что рабочий парень заболел болезнью равнодушия, плывет по волнам жизни бездумно и безыдейно, поддается влиянию хулиганствующей компании, становится соучастником преступления. Для всякого, кто измеряет искусство критериями жизни, ясно, что Виктор Чернышев — не просто один из образов молодого человека, а целая проблема. По форме или трактовке темы фильм может вызвать и серьезные критические замечания. Но нельзя не видеть жизненной проблемы, которую он выдвигает, притворяться, что такой проблемы не существует.

О широте и разнообразии работы над современной темой говорит появление и таких непохожих друг на друга и в каждом случае по-своему интересных произведений, как киргизские фильмы «Небо нашего детства» и «Выстрел на перевале» (поставлен совместно с казахскими кинематографистами), казахский «Земля отцов», грузинский «Листопад», узбекский «Нежность», эстонский «Полуденный паром», русские «Журавушка» и «Степень риска».

К этим названиям можно было бы прибавить еще несколько заметных фильмов. Однако скажем честно: при всем значении сделанного именно современная тема вызывает нашу серьезнейшую озабоченность, именно здесь мы в наибольшем долгу перед зрителем, именно на этом важнейшем творческом плацдарме у нас особенно часты провалы и неудачи.

Даже на ведущей нашей студии «Мосфильм», которой надо высоко держать честь своей фабричной марки, нет-нет да и выскочит на экраны то «Черт с портфелем», то «Крепкий орешек». Такие же «черти» и «орешки» выпускаются и под марками других студий. Все еще не иссякает поток идейно и художественно неполноценных картин, вызывающих раздражение зрителей.

Необходимо со всей силой подчеркнуть, что наш Союз, его организации в Москве, Ленинграде и братских республиках недостаточно требовательно анализируют новые фильмы, не всегда дают принципиальную оценку идеологически ошибочным, ущербным произведениям, искаженно, неправдиво показывающим советскую жизнь, принижающим советского человека. Мы не можем далее терпеть то снисходительно-либеральное отношение, какое временами проявляют коллективы киностудий и наша кинокритика к идейно-художественным провалам, к различным проявлениям безответственности и попросту халтуре. Сегодня необходимо повышение чувства гражданской ответственности у каждого, кто делает фильм или руководит кинопроизводством.

Не случайно на съездах наших союзов, проходивших недавно на Украине, в Казахстане, Латвии и Эстонии, в центре внимания стоял вопрос о качестве фильмов, о путях полноценного решения тем современности.

И все же надо признать, что еще не создана в организациях Союза кинематографистов атмосфера нетерпимости к

тому, что можно назвать профанацией киноискусства вообще и современной темы в особенности.

В этой связи я не могу не сказать о том, что уже упомянутый «Крепкий орешек» расхваливался на заседании нашей комиссии по военно-патриотическому фильму. Не было у нас профессионально-требовательного разговора и о таком фильме, как «Любить!», в котором экранный разговор о любви подменяется дешевым манерничанием. И это далеко не единственные случаи захваливания слабых произведений или замалчивания их недостатков.

Нас правильно упрекают в том, что мы еще вяло, недостаточно активно ведем борьбу за идейное и художественное совершенство фильмов, против художественного брака, который очень часто становится браком политическим. Между тем такая борьба — основная задача нашего Союза.

Разными бывают причины неудач в искусстве. И творческие открытия совершаются по-разному. Но можно со всей определенностью сказать, что главные, решающие успехи ждут наше искусство там, где ему удается талантливо и правдиво раскрыть новое, коммунистическое в характере советского человека.

В настоящее время искусствоведы, социологи, философы много пишут о концепции личности в искусстве. А проще говоря, речь идет о характере героя, который во многом определяет само направление искусства.

Серьезные размышления по этому вопросу, разумеется, не терпят нормативности, дающей готовые рецепты на все случаи жизни. Но такую дурную нормативность иногда утверждают теоретики, именующие себя марксистами, а на деле давным-давно порвавшие с марксизмом.

Примером может служить чехословацкий философ — доктор философии Иван Свитак (правда, уже перекочевавший из Праги в Соединенные Штаты Америки, но по-прежнему претендующий на роль специалиста по марксистской эстетике). Свитак к числу основных достоинств современного чехословацкого кино и, так сказать, рекомендуемых черт всего социалистического искусства относит (я цитирую) «восприятие человека, как существа абсурдного, фрагментарного или обреченного». Иными словами, частный случай, когда художник может задаться целью показать распад человеческой личности в конкретных социальных условиях, Свитак возводит в некий общий принцип современного искусства. Нетрудно заметить, что за такой концепцией по существу скрывается программа идейного разоружения социалистического искусства, сталкивания его на буржуазные позиции. И, действительно, Свитак тут же выдвигает идею о том, что социалистическое искусство может и не быть искусством марксистской направленности.

К глубокому сожалению, такого рода идеи получили распространение не только в статьях Свитака. Факты показывают, что в чехословацкой кинематографии последних лет появилось немало фильмов, в которых критика искривлений и недостатков, допущенных в ходе практического строительства социализма, перерастает в критику социализма, его идеологии, его политики и морали. Человек, работающий на социалистических стройках, в такого рода фильмах часто изображается по канонам декадентского искусства, развивающего идею тотального поражения человека, безнадежности и бесперспективности его бытия.

И вот, казалось бы, другая крайность: кинематографические трубадуры Мао Цзэ-дуна превозносят своего «кормчего» и выдвигают в качестве идеального героя современности безликого человека, живущего цитатами из Мао, человека-пешку, слепое орудие всемогущего «вождя»-полубога!

Крайности сходятся: для ревизионистов разных мастей характерны презрение к человеку, неверие в человека и прочие антигуманистические взгляды, свойственные модным течениям буржуазной философии.

Что касается социалистического искусства, то у него иной курс — ленинский курс, иная концепция личности. Известно, что по самой природе своей оно глубоко человечно. В центре такого искусства — человек нового мира со всей его классовой определенностью. Не «абсурдное, фрагментарное существо», не «человек-пешка», а творческая личность в самом полном смысле слова. Герой борющийся. Герой мыслящий и действующий.

Вот почему в нашем киноискусстве обретают особое значение произведения, в которых насыщенная драматургия позволяет раскрыть все богатства человеческой личности. Характер героя проявляется в мыслях и чувствованиях, но прежде всего — в активных действиях.

Однако почему-то за последнее время эти важные качества драматургии у нас как бы сконденсировались на одном узком жанровом участке детективно-приключенческого фильма.

Впрочем, некоторые явления на этом фланге нашего кино как бы ломают рамки жанра. За его пределы выходит, например, отлично сделанная картина молодого режиссера Саввы Кулиша «Мертвый сезон» по сценарию В. Владимирова и А. Шлепянова. Этим фильмом наша кинематография особенно решительно опрокидывает само привычное во всем мире определение жанра. Перед нами не тот заурядный детектив, где динамика внешнего действия отодвигает на второй план душевный мир героя, а вместо него дается только знак характера. Сохраняя захватывающую напряженность, действенность, остроту драматической борьбы, картина реалистически точно вычерчивает образы советского разведчика и его противников. Советский разведчик, которого прекрасно играет Донатас Банионис, резко противостоит пресловутому Джеймсу Бонду. Противостоит не только всем своим политическим обликом и благородством целей борьбы. Он антипод Джеймса Бонда и как носитель высокого интеллекта, больших душевных качеств передового человека.

Минувший год принес также ряд других удачных произведений, показывающих, что наши драматурги и режиссеры уверенно овладевают мастерством создания остросюжетного фильма с героическими характерами борцов революции, патриотов своей советской Родины. Какую радость доставило зрителям — причем не только юным, но и людям более почтенного возраста — появление на экране «Неуловимых мстителей»! С большим успехом был показан на голубых экранах телевизионный фильм, тоже взрывающий привычные рамки детективного жанра и ставший большим историко-революционным полотном, — «Операция «Трест» Сергея Колосова.

Умело сделанные, обладающие серьезным социальным содержанием приключенческие ленты, как магнит, притягивают множество зрителей в залы кинотеатров и к экранам телевизоров. В этом влечении зрителей сказывается не только притягательная сила острого сюжета, но

и жажда героического, желание встретить на экране сильных и мужественных людей, к которым особенно подходит слово герой.

Мы часто говорим о росте духовной культуры зрительской аудитории и не всегда отдаем себе отчет: а в чем же конкретно этот рост проявляется? Между тем практика проката неоспоримо показывает, что зритель тянется к фильмам, в которых на высоком уровне искусства ведется серьезный разговор о больших проблемах века. Зритель высоко ценит фильмы, в восприятии которых эстетическое наслаждение усиливается переживаниями и раздумьями, обогащающими духовный и нравственный мир человека. Эти зрительские тяготения взаимосвязаны с творческими исканиями тех мастеров экрана, которые стремятся на экране говорить о главном, чем живет народ, и говорить не элементарно, не схематично, не обходя острые углы всего многосложного развития окружающей нас жизни, а ставить такие вопросы, которые интересуют самих строителей нового социалистического общества — рабочих, крестьян, трудовую интеллигенцию.

В этой связи нас не может не беспокоить, что громадные пласты жизни с необозримым богатством человеческих характеров и судеб остаются для нашего кино неподнятой целиной. Существует определенный разрыв между тем, чем живет страна, о чем думают, чем озабочены советские люди, и тематикой фильмов. Диапазон кинематографических исканий сегодня не так широк, как народная жизнь.

Особенно горько сознавать, что советская кинематография выпускает мало фильмов, созданных на главных направлениях искусства, посвященных главным делам и заботам народа.

Анализируя тематические планы киностудий, мы вновь и вновь вспоминаем письма донецких шахтеров и ленинградских рабочих, письма зрителей, адресованные кинематографистам: покажите рабочего человека, чьим трудом решается успех движения общества к коммунизму. Вспоминая об этих письмах, мы должны со всей определенностью сказать о том, что у нас недопустимо мало выпускается фильмов о рабочем классе, о духовном росте рабочего человека в условиях современного развития промышленности, науки и техники.

В советском кино немало сделано, чтобы реально показать вчерашние трудности нашей деревни. Но плохо, когда вслед за такими фильмами, как «Председатель», у нас не появились произведения, в образах которых воплощались бы процессы нынешних, радующих всех нас перемен в деревне, вызванных волей и разумом партии.

Нам предстоит еще многое сделать, приложить большие творческие усилия, чтобы тематический план полнее и лучше отвечал задачам ленинского года.

Советское киноискусство, руководимое ленинской партией, движется к своему пятидесятилетию, ведет подготовку к празднику передового человечества — 100-летию со дня рождения В. И. Ленина — в обстановке, требующей особой активности творческих исканий.

Пускай же грядущий год станет годом новых успехов нашего искусства в осуществлении его почетной миссии: нести в широчайшие народные массы бессмертные идеи Ленина!

Научно-документальная Кинолениниана сегодня

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина



Борис Яковлев

Путевой киноочерк о Ленине. Форма эта вполне отвечает естественным запросам зрителя, которому интересно побывать в ленинских местах, отечественных и зарубежных, совершая таким образом путешествие одновременно и во времени, и в пространстве. Наиболее ярко фильмы этого направления представляет работа Н. Бирюкова и Л. Кристи «Париж. Проспект Ленина».

Ленин, как известно, впервые приехал в Париж летом 1895 года. Вполне правомерно поэтому включение в фильм знаменитых кадров прибытия поезда из первого фильма Луи Люмьера. Ведь это точь-в-точь такой поезд, такой вокзал, такие туалеты пассажирок, какие мог увидеть Ленин в начале июля 1895 года. Фильм ведет зрителя по бульварам, проспектам, площадям и улицам старого Парижа. Показывает его памятники и достопримечательности. Характерные типы парижан и парижанок. Не менее важен и кинорассказ о событиях, синхронных дням жизни Ленина в Париже, будь то стачка извозчиков и кучеров омнибусов. Наводнение весной 1910 года. Демонстрация протеста против войны в Марокко. Выставка скульптур Н. Аронсона «Россия тысяча девятьсот пятого года».

Почти вся шестая часть посвящена ленинской партийной школе в Лонжюмо. Авторы фильма побывали в этом местечке. Сняли сохранившийся и до наших дней дом, где жил Ленин. Мастерскую, в помещении которой читались лекции. Но все это, к сожалению, очень иллюстративно. Без какой бы то ни было попытки дать художественно обобщенный образ Ленина — пропагандиста.

Фильму «Париж. Проспект Ленина», в отличие от других работ Л. Кристи, не хватает поэтических ассоциаций большого образного наполнения.

Эм. Казакевич рассказывает в очерке «Ленин в Париже» об одном «ленинском месте», в котором Ленин никогда не был,— о празднике «Юманите» в городке Курнеф. Огромное пространство, на котором были сооружены сцена и гигантский амфитеатр для зрителей, называлось в день праздника «Площадью Ленина». И писатель подумал, что эта летучая площадь, которая возникает каждый год на новом месте и затем «исчезает, как дым», на самом деле реальнее и долговечнее всех других площадей Парижа и мира. Она — в душе людей, «в их бессмертной жажде справедливости, в их стремлении к совершенству».

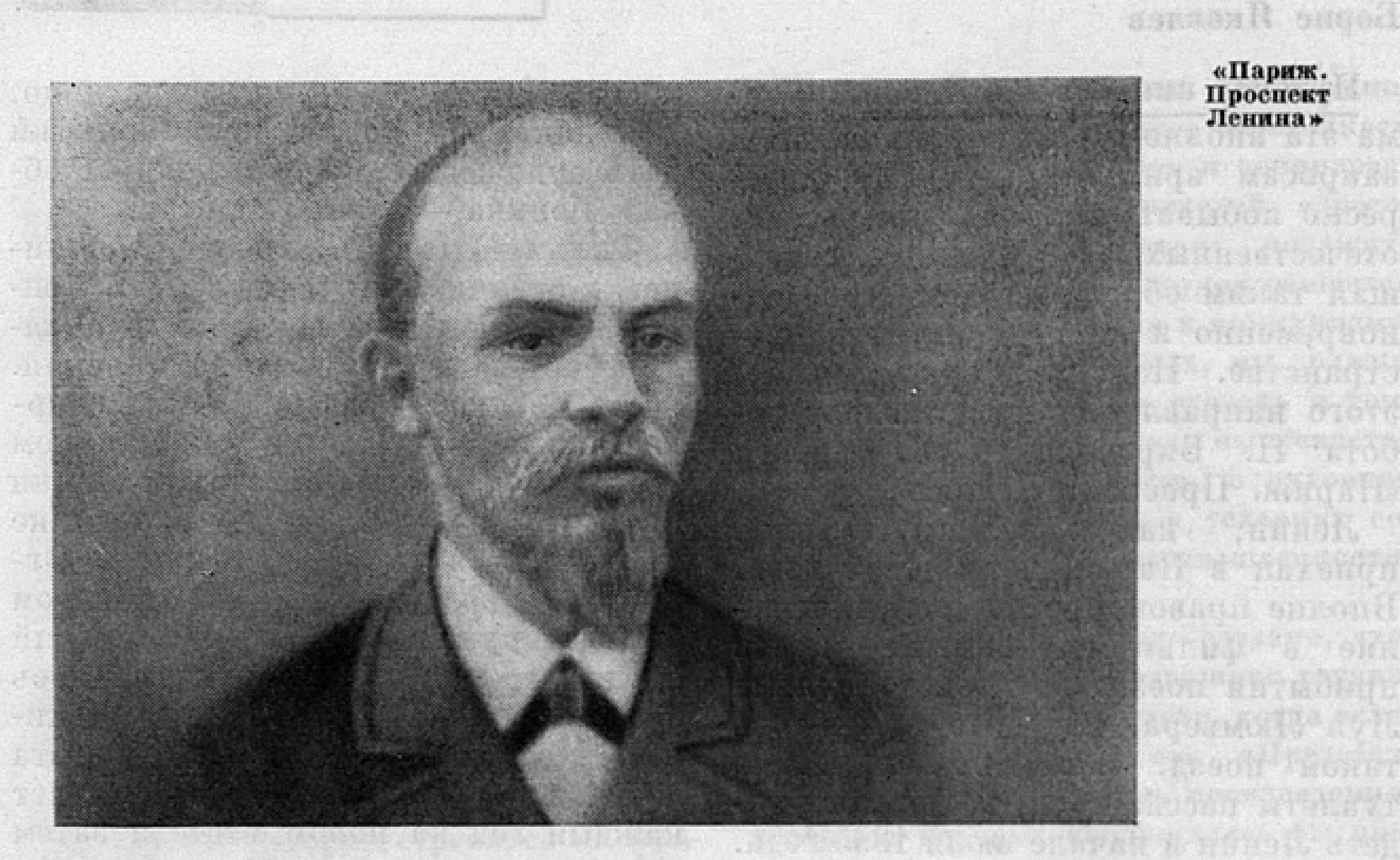
— Я никогда не забуду,— пишет автор «Синей тетради»,— этих глаз французов и француженок — глаз, полных веселья, ума и обаяния, на площади Ленина под Парижем.

— У меня,— продолжает он,— защемило сердце. Мне показалось, что я вижу Ленина так близко, так ощутимо, словно не прошло полувека, словно не протекло морей крови. И мне захотелось не кричать, не митинговать, не приветствовать, а тихо сказать:

—Здравствуйте, Владимир Ильич.

Вот о таком эмоциональном восприятии зрителя должен, мне кажется, мечтать и автор каждого нового путевого киноочерка о Ленине.

Статья вторая. См. «Искусство кино», 1969, № 4.



«Париж. Проспект Ленина»

Жаль, что зрителю еще не довелось увидеть фильмы, по-своему рассказывающие о Ленине в Алакаевке, где Владимир Ильич особенно глубоко изучил русское крестьянство. В Красноярске, где он провел 56 дней по дороге в Шушенское. В Пскове. Риге. Уфе. Нижнем Новгороде. Смоленске, где он побывал накануне эмиграции. В Мюнхене. В Лейпциге. Берлине. Дрездене и других местах Германии. В Брюсселе и Антверпене. В Копенгагене и Стокгольме. Гельсингфорсе. Таммерфорсе. Або и других городах и селах Скандинавии. В Кракове и Поронине. Нейволе. Ялкале. Выборге. Сотнях мест Москвы и Подмосковья...

Каждое ленинское место — это не просто географический пункт, а узел исторических событий, порой напряженного драматизма. Долг советских кинодокументалистов снять все — решительно все — места ленинских революционных странствий и скитаний. Ведь уже только на любительской 8-миллиметровой пленке остался такой уголок старой Москвы, как Собачья площадка, откуда Ленин 22 февраля 1897 года уезжал в Сибирскую ссылку. До неузнаваемости изменяются с каждым годом московские улицы и площади, клубы и вокзалы, по которым ходил или куда приезжал Владимир Ильич. Будущие поколения кинодокументалистов не поблагодарят нас за безразличное отношение к киносъемке этих дорогих нам ленинских реликвий.

Но из будущего вернемся в настоящее. В отличие от картины Л. Кристи, лишь беглой и мимолетной путевой кинозарисовкой стал фильм В. Викторова и Г. Боброва «Ильич в Лондоне».

В одной-единственной части фильма походя упоминается и работа Ленина в Лондоне над «Искрой» в 1902 году. И, забегая вперед, изучение материалов для «Материализма и эмпириокритицизма». Второй съезд партии в 1903 году. Третий — в 1905-м. Пятый — в 1907-м... Но все это лишь путевые картинки. Они подкупают зрителя хроникой лондонской жизни начала века — киноиллюстрациями к отрывкам воспоминаний Надежды Константиновны Крупской.

Альбом портретов здесь заменила коллекция путевых открыток. Фильм, мне кажется, остается все же за пределами киноискусства, как средства художественного познания современной и исторической действительности.

Отмечу, что все названные здесь фильмы — при всех их недостатках и слабостях — неизмеримо сильнее и выразительнее таких аляповатых и цветистых олеографий, которые еще относительно недавно обрушивались на зрителя в картинах «По ленинским местам», «Воспоминания о Ленине», «Здесь жил Ленин». За радугой цветов в этих фильмах исчезала мысль, а ленинские места начисто изолировались от конкретно исторического контекста.

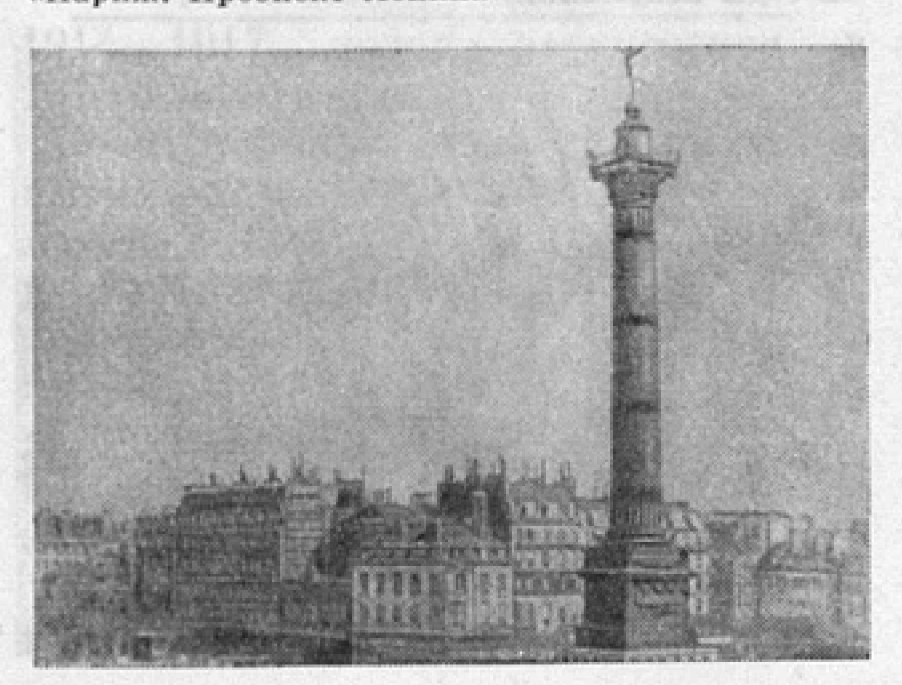
Исторические киноочерки и новеллы. Как строго композиционно законченный киноочерк, решена снятая в 1965 году Центральной студией документальных фильмов по сценарию А. Новогрудского картина «Через горы времени» — лебединая песня режиссера С. Бубрика, скончавшегося в день сдачи картины на посту — в просмотровом зале. Лобовой зрительный образ этих «гор времени» постановщик счастливо нашел в горных хребтах Карпат. Фильм начинается любительской фотографией. Она изображает Ленина, о чем-то задумавшегося на фоне горной гряды.

— Лето девятьсот четырнадцатого, — говорит диктор, открывая фильм.— Галицийская земля, окраина Австро-Венгрии. Человек на холме. Счастливый случай сохранил для нас этот редкий любительский снимок. Приглядитесь — Ленин! О чем он думал в тот солнечный день, глядя на дальние горные вершины?

И фильм отвечает на далеко не риторический вопрос. Отвечает словом — из книг и статей Владимира Ильича. Кадрами кинохроники первой мировой войны.

Авторы смело переплетают историю и современность. Вслед за выстрелом «Авроры» на экране возникают воины Народно-освободительной армии Вьетнама. И вот уже памятник Ленину перед Финляндским вокзалом. И наши современни-

«Париж. Проспект Ленина»



ки с портретами Ильича... Фильм, как уже было сказано, завершают открывшие его фотокадры. Ленин снова на том же холме. И диктор заявляет:

— Все это будет! Всего через полстолетия после того дня, когда он стоял там, на холме, и, глядя далеко вперед, через горы времени, думал о будущем человечества.

Образно говоря, любой историко-революционный фильм зовет зрителя совершить путешествие через горы времени. Однако далеко не каждый зритель — опытный альпинист. И не каждому дано без затруднения преодолеть слишком крутые перевалы, которые подчас воздвигают на пути развития сюжета сценаристы и постановщики. Так, по соединенной логике зрительного и звукового рядов во многом интересного фильма «Через горы времени» Ленин появляется в Поронине не летом 1913 года, как то было на самом деле, а, согласно дикторскому тексту, «в эти предвоенные дни».

Из приведенного во второй части фильма полицейского донесения («Ульянова видели на возвышенностях... При обыске обнаружены три тетради») не всякий зритель вспомнит, что то были тетради с записями по... аграрной статистике, показавшиеся «шпионскими» лишь малограмотному жандармскому вахмистру. Кстати, этот текст наложен на полицейский протокол, не обвиняющий, а, наоборот, реабилитирующий Ленина как деятеля Международного Социалистического Бюро.

Как динамичную киноновеллу построили фильм «Канун Октября» сценаристы М. Блейман и Н. Коварский. Фильм посвящен событиям июля — сентября 1917 года. Полный движения, он отражает средствами документального киноискусства тревожную напряженность июльских и последующих дней, остродраматичных в истории Октябрьской революции. Выхватывая фрагменты фотографии П. Оцупа «Июльский расстрел» (блистательно и точно реконструированной в «Октябре» Эйзенштейном), камера оператора Г. Афанасьева придает фотодокументу динамизм кинохроники. На экране общие, средние, крупные планы. И на них то группа знаменосцев. То бегущие под пулями демонстранты. То смертельно раненные женщины.

Стремительными перекидками чередуются натурные съемки квартир — Елизаровых. Сулимовых. Фофановой. Полетаевых. Сторожки на заводе Рено. Квартиры Аллилуевых, где Ленин встречался с товарищами по партии. Не менее выразительны детали интерьеров. Стол, за которым трудился Ленин у Аллилуевых. Тормозная площадка вагона, на подножке которого он уехал в Разлив.

«В годы испытаний»



«В годы испытаний»



Темпераментно использованы буржуазные газеты с их крикливыми заголовками сообщений о том, что происходит в «царстве большевиков». Мастерский отбор кадров, их то патетический, а то иронический комментарий в дикторском тексте передают зрителю драматизм тех дней решения исторических судеб революции. России. Мира...

Историческая киномонография. Из 1914—1917 годов перенесемся в 1918—1920 годы.

— Этот фильм лишь скромная попытка рассказать о том, что требует многих томов глубочайших исследований...

Так • сценаристы Г. Голиков и Э. Марьямов характеризуют свою работу над фильмом «В годы испытаний», поставленным в 1966 году С. Пумпянской.

Фильм сжато рассказывает о ленинском стратегическом руководстве битвами гражданской войны. Зритель — порой впервые — видит приезд советской делегации на переговоры о мире в Брест-Литовск. Немецкую оккупацию Украины. Предсказанную Лениным ноябрьскую революцию в Германии. Митинги в ответ на эсеровское покушение на Владимира Ильича. Бои за Казань. Бугульму. Уфу. Первый коммунистический субботник в депо Москва-Сортировочная. Разгром врангелевцев у Перекопа...

Жаль, что в фильме отсутствуют важнейшие темы международной пролетарской солидарности. Большевистского и партизанского подполья в тылу у белых. Конечно, законы киномонографии более строги, чем монографии историка, литератора и публициста. Но и в пределах художественных норм киноискусства хочется пожелать, чтобы «годы испытаний» были освещены на

экране пошире. И «числом» этих лет. И «умением» столь же сжато отразить события, оставшиеся за пределами фильма. Будь то оборона Петрограда. Разгром махновщины и антоновщины. Освобождение Закавказья и другие события, связанные с ленинской стратегической мыслью в ее революционном действии.

Киноэпопея. Искусство документального кинематографа обладает всеми средствами эпического решения историко-революционной темы. Многогранного киноповествования больших масштабов во времени и пространстве. Таков фильм А. Бека и И. Копалина «Страницы бессмертия».

Монументальность замысла киноэпопеи подчеркивают уже первые кадры. Пылает вечный огонь на братской могиле героев гражданской войны. Скульптурные группы обобщают их образ. От памятника к памятнику, от обелиска к обелиску идет камера. И галереей монументов героям тех дней авторы фильма подводят зрителя к большой книге. Составленная из «страниц бессмертия», лаконично повествует она о первом революционном пятилетии —1917—1922 годах.

Бушует первая мировая война. Миллионы трупов и калек. Жертв и разрушений. И лишь марионетками на фоне бессмысленной бойни народов оказываются ее коронованные заправилы: английский король или российский император. Логика монтажа превращает их хроникальные портреты в убийственные карикатуры. Ведь за наградными крестиками, которые король Георг V раздает вдовам павших солдат, или за поповским крестом, который набожно целует Николай II, миллионы могильных крестов солдатских кладбищ.

Монументальному звучанию фильма способствует и революционная песня. «Вихри враждебные» — озаглавлена вторая часть эпопеи. И перед зрителем проходят те, кто бесплодно пытался раздуть такие вихри под Петроградом и на Дону. На Урале и Украине. На экране Керенский и Каледин. Дутов и Петлюра. Им противостоят первый советский главковерх Крыленко и матрос-балтфлотец Дыбенко. А главное — сотни безымянных героев Октября— рабочих и крестьян. На экране — как бы турнир фото- и кинопортретов, и за каждым стоит его класс. Эксплуатируемых и эксплуататоров. Людей труда и дельцов «бессердечного чистогана».

География фильма четко драматургична. С Дальнего Востока экран переносит зрителя в Закавказье. И вот уже мультипликационная карта показывает, как кольцо войск интервентов и белогвардейцев все туже сжимает границы молодого Советского государства. Гневно звучат за кадром строки Демьяна Бедного.

Слово поэта — сжатое, меткое, взволнованное — важное слагаемое дикторского текста историко-революционного фильма. Хочется пожелать, чтобы к нему смелее и чаще обращались авторы текстов.

Эпическое решение темы освобождает от строгих хронологических рамок. И. Копалин предваряет кадрами сформированной позднее буденновской конницы портрет «украинского

Чапаева» — Миколы Щорса. А весенние московские бои с анархистами показывает после событий, свершившихся много месяцев спустя. Напрасно все же авторы доверились воспроизведенным синхронно воспоминаниям Ф. Марковского, утверждающего, что 11 мая 1918 года Ленин на бывшем заводе Михельсона «передавал текст присяги» воинов Красной Армии, а они «повторяли за любимым вождем каждое слово».

Когда солдаты принимают присягу, они, естественно, повторяют и впрямь каждое ее слово за читающим текст командиром. Но Ленин не читал вслух текст присяги, а произносил его вместе со всеми красноармейцами, встав с ними в общий строй. Реальный исторический факт в этом случае куда характернее и выразительнее его неточной кинематографической интерпретации.

Перед нами изложенное языком кинохроники не наглядное пособие по истории гражданской войны, а публицистическое повествование об ее интернационализме. Подвигах большевиков и комсомольцев-подпольщиков. Зверствах белогвардейцев с их виселицами и застенками, поездами, баржами и лагерями смерти, предшественниками Маутхаузенов и Освенцимов, Треблинок и Дахау времен второй мировой войны.

Словно героический реквием воспринимаются кадры фильма, посвященные полководцам гражданской войны: В. Блюхеру и М. Тухачевскому. И. Якиру и А. Егорову. И от их кинопортретов фильм возвращается к стремительно смонтиро-

«Страницы бессмертия»





ванным сценам битв, решавших (и решивших!) исход гражданской войны. В конце фильма, художественную форму которого можно сравнить по обобщенности и многозначности образов с гигантским барельефом, снова возникает скульптура.

На этот раз — памятник Орленку, воздвигнутый в честь комсомольцев — героев Октября и гражданской войны на Урале. Звучит песня об «орленке в отряде», которого враги называли орлом. И на памятник смотрят юноши наших дней. Книга «Страниц бессмертия» медленно закрывается. Но вся образная логика

фильма подсказывает, что ее новые страницы еще допишет история.

Это и произошло в наши дни на острове Даманском, где героями стали юноши не сороковых, а шестидесятых годов. Новые «страницы бессмертия» написаны их кровью, пролитой в боях с маоистами...

«Судьба человеческая» в «судьбе народной». По-своему говорит об этом фильм уже не эпического, а если угодно, лирико-эпического звучания. Не содержащий каких-либо новаторских художественных открытий, подчеркнуто скромный по изобразительным средствам, он представляется важным принципиально, как еще одно свидетельство жанровой широты современной документальной историко-революционной кинематографии. Как и все наше искусство, она призвана раскрывать, по пушкинской формуле, в «судьбе народной» «судьбу человеческую».

И этот фильм начинается с памятника. Но то надгробная пирамида на могиле лишь одного из солдат нашей революции. О нем-то и рассказывает фильм «Отец и сын», снятый по сценарию И. Брайнина режиссером-оператором В. Трошиным.

Это полная жизненной, а следовательно, и исторической правды история героя гражданской войны Иосифа Маковского и его сына летчика Спартака.

Исторические события Февральской и Октябрьской революций, гражданской и Отечественной войн фильм показывает сквозь личные судьбы отца и сына Маковских.

В отличие от «Страниц бессмертия» в фильме удались синхронные записи. В рассказах жены и сына Маковского нет ничего от инсценировки. Они живы и непосредственны, словно записаны «скрытым микрофоном». Вот, к примеру, как рассказывает жена Маковского о рождении сына в дни Восьмого съезда Советов, одним из делегатов которого стал Иосиф Иванович:

— Я, конечно, была в больнице. Ну, привезли меня до дому из больницы. А сам поехал на Восьмой съезд Советов. Тоды пришел он там через неделю или там через скилько... Сказали, значит, что в ячейке было заседание и назвали... сына Спартаком. То який-то вождь есть — Спартак. Ну, Спартак...

Заседание партийной ячейки недавних сибирских партизан обсуждало, как назвать сына товарища по партии и партизанским боям! В шутливой, не лишенной легкой иронии интонации, с какой мать Спартака Маковского вспоминает об этом отнюдь не согласованном с ней категорическом решении, «как солнце в малой капле вод», возникают, двадцатые годы с их общественным бытом. Нравами. Традициями. Революционным романтизмом.

Они-то и отличали жизненный путь Маковского. Строитель Запорожья, он идет на фронт в первые дни войны. И опять — подвиги и лишения, мужество и страдания миллионов ее участников авторы фильма персонифицируют в личной судьбе Маковского — солдата переднего края. Раненого. Контуженного. Снова и снова возвращающегося в строй.

Так же показывает фильм и Спартака Маковского. За обобщенными хроникальными кадрами воздушных

боев мы слышим рассказ о младшем герое фильма. Об его восьмидесяти схватках с фашистскими асами. Тридцати сбитых им гитлеровских самолетах. И снова возникает синхронная запись:

— Стреляли или нет, я не наблюдал, не занимался этим вопросом — обстановка не позволяла.

С эпическим профессионализмом или профессиональной эпичностью летчика Спартак рассказывает, как ему удалось спасти подбитого над немецкой территорией однополчанина Виктора Кузнецова. Особенно выразителен финал рассказа, ничуть не приглаженного в фильме и подкупающего как человеческий кинодокумент даже своими шероховатостями, обилием техницизмов. Словом, всем тем, что делает человеческую речь непосредственной. Неповторимо индивидуальной. Чуждой каким бы то ни было литературным или кинематографическим стандартам.

Не отказались авторы фильма и от ничуть не «счастливого» трагического финала. Они кончают фильм письмом И. Маковского сыну, написанным за два дня до гибели (уже послевоенной) от руки бандитов.

Драматизм революции, войны, эпохи фильм кристаллизует в судьбе одного из сотен миллионов соотечественников. В лирическом раскрытии эпоса истории, в переплетении исторических событий с личными судьбами отца и сына — секрет удачи киноочерка, решенного от первого до последнего кадра строго документально, без тени какой бы то ни было инсценировки.

«Документальная повесть из жизни семьи Маковских»... Так определяют сами авторы жанр своего произведения. Быть может, 500 вошедших в фильм метров кинопленки складываются не в повесть, а в очерк о счастливо найденной семье советских людей. Но лаконизм киноповествования не переходит здесь в досадную бессвязную скороговорку, которая зрителя кино раздражает еще больше, чем читателя книги.

На экране — психологический портрет.

Одно из самых действенных средств художественной выразительности документального историко-революционного фильма это портреты исторических лиц. Сошлюсь для примера на фильм «Страницы большой дружбы», снятый в 1965 году В. Моргенштерном по сценарию горьковедов В. Максимовой и А. Шумского. Фильм открывается задумчивым лицом Горького. Писатель грустен. Точнее — глубоко скорбен. Авторы фильма сочетают этот психологический портрет с траурной темой кончины вождя.

— Этого человека, — произносит голос Горького, великолепно переданный Н. Черкасовым, — я любил как никого...

Кажется, что Горького сфотографировали именно, когда он это сказал или подумал.

Шесть метров отдает оператор Г. Ляхович крупному плану другого портрета Алексея Максимовича, который, к счастью для документального кинематографа, фотографировался часто, много и разнообразно. На этот раз в писателе как бы созревает его знаменитая характеристика отношения Ленина к нему, как отношения «строгого учителя и доброго заботливого друга».

Третьей фотографии Горького—за письменным столом — оператор, в целом и фрагментах, уделяет около восьми метров.

Долго смотрят на зрителя скорбные глаза Горького. Они как бы говорят зрителю:

— Девятого января 1905 года я с утра был на улицах, видел, как рубили и расстреливали людей.

Встревоженное чем-то лицо Горького отлично психологически корреспондирует сообщению об эсеровском покушении на Ленина, когда, по шутливому замечанию Владимира Ильича, ему «досталась пуля» от той самой интеллигенции, судьбы которой так волновали писателя.

Воспроизведя очередную фотографию писателя на фоне кремлевского ленинского кабинета, авторы фильма передают чередованием портретов напряженный диалог, во время которого, по чистосердечному признанию самого Горького, «пронзительные, всевидящие глазки милого Ильича смотрели на него, «заблудившегося», с явным сожалением».

Десятки раз возникают в фильме все новые и новые портреты Горького или их фрагменты, и каждый раз они несут психологическую нагрузку. Остается только посожалеть, что иконографическое разнообразие фильма не поддержано полифоническим звуковым рядом. Весь дикторский текст фильма — и за Горького, и за Ленина, и за ведущего, и даже за Надежду Константиновну Крупскую — прочел «голосом Горького» Н. Черкасов. Но даже Черкасов не смог передать зрителю все разнообразие звуковой палитры многоголосого диалога фильма.

Эксперимент с поручением всего дикторского текста одному чтецу оказался на этот раз неудачным. Черкасов с необыкновенной артистичностью, не имеющей ничего общего с внешней, механической имитацией, передавал глуховатый, «окающий» горьковский басок. Но с теми же интонациями зачем-то заговорил в фильме и... Ленин. Прямая речь Горького почти ничем не отличалась и от рассказа ведущего о Горьком.

Наши документалисты лишь в немногих случаях располагают синхронной звуковой записью речи Ленина и его современников. Но опыт А. Консовского блистательно доказал, что возможность передачи голоса Ленина в документальном кинематографе ничуть не уступает великолепному мастерству М. Штрауха в кинематографе игровом.

Психологическое многообразие портретов зрительного ряда дополняет и усиливает интонационное и голосовое богатство звуковой полифонии. Особенно красноречиво свидетельствует об этом фильм ленинградского документалиста Н. Левицкого «Во главе государства Советов».

В звуковом ряде фильма созданы настоящие речевые характеристики. Картина начинается с диалога буржуазных газет, предрекающих крах Советской власти. Один за другим звучат барские голоса, полные злобной издевки над предерзкими «конюхами» и «кочегарами», «няньками» и «прачками», которые — только подумать! — осмеливаются управлять государством. Участники диалога — борзописцы черносотенного «Нового времени», кадетской «Речи», «Бир-

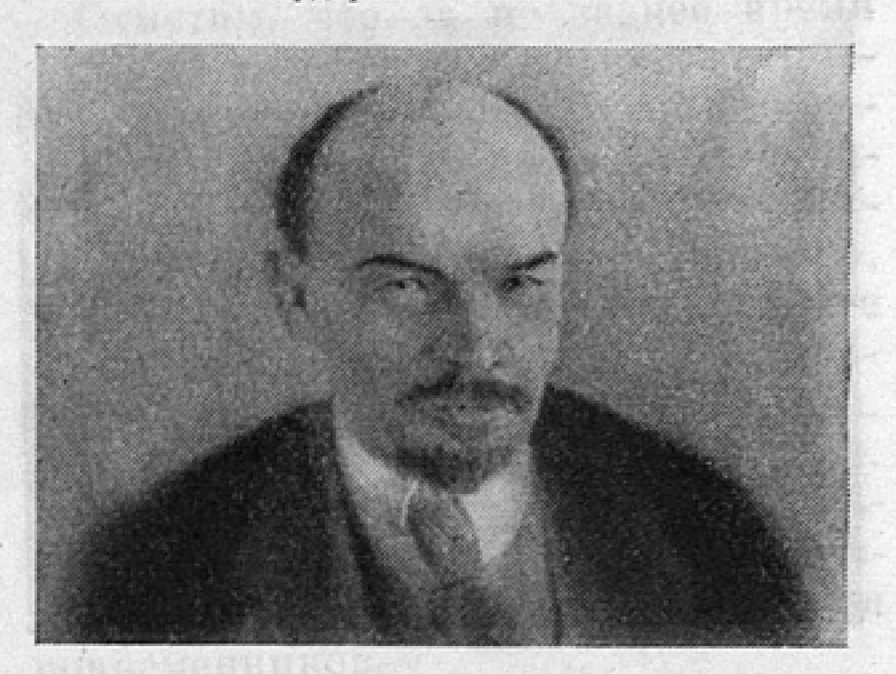
жевых ведомостей» и других газетных рептилий. И каждого из них режиссер наделил различными интонациями. Тембром голоса. Манерой речи. И в этот согласный хор буржуйских «чернильных кули», как называл их Ленин, вторгается его голос, как всегда тонко и точно переданный А. Консовским.

По-разному звучат в фильме и голоса крестьян-ходоков, на чьи вопросы отвечает Ленин. Задушевен тихий голос Крупской. Дебаты о Брестском мире переданы в фильме голосами Ленина. Свердлова. Сталина. Троцкого. Бухарина. Наложенными на их фотопортреты, а не на безличные цифры, как сделали это в аналогичном эпизоде авторы фильма «В годы испытаний».

Рецидив бесконфликтности. Из 1920 года, когда Ленин последний раз виделся с Горьким, перейдем в 1922-й. Последний и по времени выпуска и по времени действия документальный фильм историко-революционного цикла — это «Союз равноправных», снятый по сценарию Э. Марьямова режиссером С. Пумпянской.

Фильм датирован 1968 годом и находится вполне на уровне современной техники документального кинематографа. Отмечу хотя бы «полиэкранные» кадры, когда одновременно появляются две разные сцены, объединенные темой эпизода или, наоборот, антитезой двух полярно противоположных кинематографических тем. Такой «би-экран» наглядно противопоставляет, по традиционному выражению, «два мира и две системы». Прием этот заметно увеличивает емкость зрительного ряда

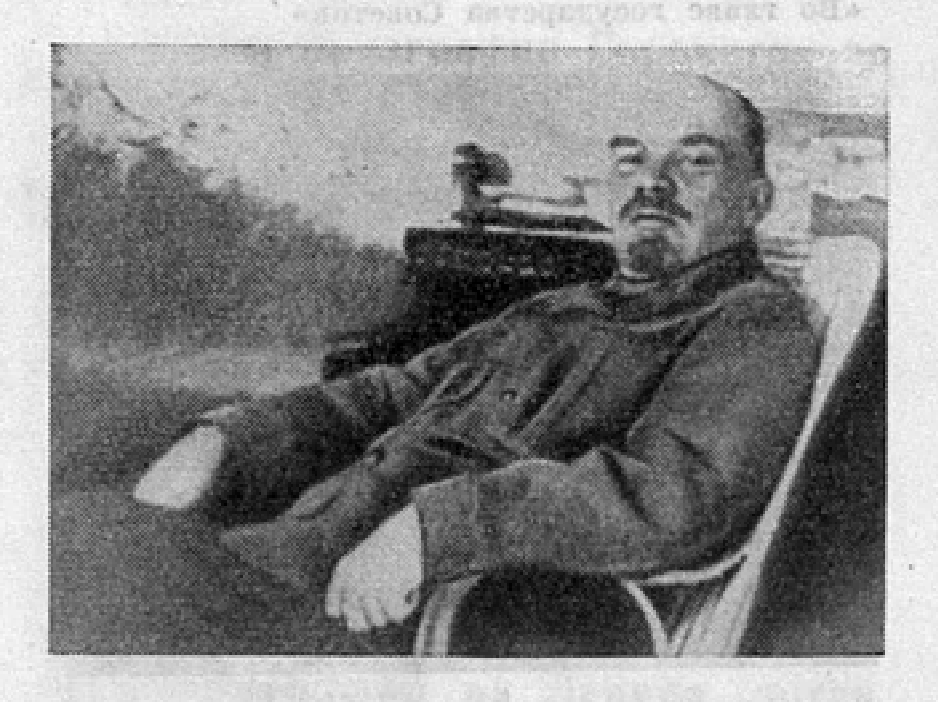
«Во главе государства Советов»







«Союз равноправных»







фильма. Он выигрышен для построения кинодиалога. Развития драматического конфликта внутри эпизода или даже всего сюжета.

Но современная кинотехника далеко не всегда тождественна современной киноэстетике. И полиэкрану «Союза равноправных», к сожалению, не соответствует полифонический диалог действующих лиц и противоборствующих идейных сил фильма. Он, выражаясь языком относительно недавних литературных, особенно драматургических, споров, бесконфликтен.

Ленинская идея создания «Союза советских социалистических республик Европы и Азии» не противопоставлена — со всей драматической остротой реальной истории — несостоятельному плану так называемой «автономизации», означавшему практически умаление национального, а следовательно, и интернационального авторитета союзных республик, ограничение их самостоятельности.

В результате тема формирования нашего союзного государства раскрывается в фильме лишь внешне, поверхностно. Без сколько-нибудь глубокого проникновения в сокровенную суть исторического процесса.

Тематический киноочерк и страницы киномемуаристики. Киноочерк о Ленине может быть не только портретным, историческим, психологическим, путевым, но и тематическим, освещающим какую-либо сторону ленинской личности независимо от времени и места действия.

Таков фильм А. Шубинского и В. Моргенштерна «Вечный свет». Он посвящен Ленину и книге, которой—

в широком смысле слова — принадлежит большая роль во всей его научной и публицистической — политической — деятельности.

Из кабинета в Кремле экран переносит зрителя в Шушенское, где Ленин пишет матери о необходимых ему книгах. Ретроспекция углубляется, и камера проникает в симбирский дом Ульяновых, к полке с книгами Ленина — гимназиста.

Введение в документальный фильм картин и рисунков не всегда оправданно и органично. Но в теме «Ленин и книга» естественны и правомерны иллюстрации к «Что делать?» Чернышевского — любимому беллетристическому произведению в круге чтения юного Владимира Ильича.

Один за другим возникают читальные залы публичных библиотек, в которых занимался Ленин. Румянцевской в Москве. Почему-то сначала Бернской, а потом Женевской. И с новым, ничем не оправданным в данном случае, отступлением от исторической последовательности — Британского музея в Лондоне.

Жаль, что авторы фильма не ввели в него кадры отечественных библиотек — симбирских, казанских, самарских. Петербургских — публичной, академической и университетской. Юдинской и городской в Красноярске. Мартьяновского музея в Минусинске...

Впрочем, темы «Ленин и культура», «Ленин и искусство» пока еще остаются, как мы уже отмечали за пределами кинодокументалистики. Фильм «Вечный свет» ценен уже как явление нового жанра беспредельно широкого тематического диапазона.

Отметим, что за последнее время на экране появилось несколько произведений совсем нового в кинодокументалистике жанра — воспоминаний о Ленине. Таков фильм Рижской студии «Мы шли с Ильичем», рассказ в котором ведут и на экране и за кадром сами герои фильма — старые латышские революционеры. Ветераны пролетарской революции.

Ленин не выступает в этих фильмах непосредственно, но его духовный образ возникает в восприятии современников.

Так же построен и фильм «Связной двух революций». Его герой — Владимир Урасов — отправляется из Москвы в Венгерскую Республику. Герой встречается со своей собственной революционной юностью. Узнает своих товарищей в кадрах венгерской кинохроники тех лет. Выразительна синхронная запись его воспоминаний о беседе с Лениным, сделанная в кремлевском кабинете Владимира Ильича.

Еще лет пять назад было решено снимать воспоминания о Ленине и революции ее ветеранов не в студиях, а обязательно в местах их встреч с Владимиром Ильичем. В его конспиративных квартирах дооктябрьского Петрограда и Выборга. В его кремлевском кабинете и квартире. В Горках.

Руководители Центральной студии документальных фильмов, к сожалению, все еще не выполнили свой гражданский долг перед современниками и потомками. За эти пять лет ушло немало собеседников Владимира Ильича.

Разве не обязаны мы снять беседу с Л. А. Фотиевой в рабочих по-



мещениях Совнаркома. С М. Л. Сулимовой и М. В. Фофановой — в их конспиративных квартирах на Карповке и Сердобольской. А ведь относительно недавно то же самое можно было сделать и с А. С. Аллилуевой — на 10-й Рождественской, а в Разливе с Н. А. Емельяновым. С десятками старых большевиков, которые беседовали с Лениным в Кремле...

Киномемуаристика — драгоценный материал для будущих художников и историков. Не оставит она холодным и современного зрителя, сообщая кадру эффект уже не только исторического или географического, но и психологического присутствия.

Итак, мы рассмотрели около десяти наиболее типичных жанров в современной историко-революционной научно-документальной кинематографии. Мы говорили о кинопоэме и киноэпопее. О киноочерках. Биографических. Исторических. Путевых. Тематических. О киномемуарах...

У каждого из этих жанров своя идейно-художественная проблематика. Свои специфические изобразительные средства. Их бесспорные идейно-художественные достоинства, а подчас и недостатки не только примечательны, но, пожалуй, и поучительны для других мастеров, по-своему раскрывающих ленинскую тему на современном киноэкране.

О людях доброй воли


К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина

Аркадий Зенякин

Ленинский декрет о мире, появившийся на второй день после установления Советской власти, ленинская идея мирного сосуществования народов сделали имя Ленина символом мира. О передовой когорте движения борцов за мир, о его правофланговых будет рассказано в полнометражном документальном фильме, который создается на Центральной студии документальных фильмов.

Через конкретных людей — лауреатов Международной Ленинской премии мира, представляющих миллионы борцов за мир, мы прикоснемся к важнейшим проблемам, волнующим сейчас людей всей планеты.

Борьба за мир приобретает в наше время особое, первостепенное значение. Слишком много на земле огнедышащих точек, очагов войны, все более острый характер приобретает идеологическая борьба. Один видный журналист пришел к выводу, что третья мировая война в области идеологии и борьбы за человеческие души фактически уже началась.

Среди героев будущего фильма — мексиканский художник Давид Сикейрос, человек великого революционного духа, который как-то сказал: «Мы, старики, строим социализм, молодому поколению предстоит строить коммунизм». Деятельность Сикейроса начиналась в окопах Мадрида, он прошел суровый путь лишений и преследований. Этот художник творит для народа, для него кисть — оружие. И другой замечательный художник — итальянец Джакомо Манцу, человек иных взглядов, иного творческого склада. Гуманист, глубоко обеспокоенный судьбами человечества, чья огромная любовь к жизни и людям претворяется с большой полнотой в его творениях.

В картине будет рассказано и о «неистовом хроникере» Йорисе Ивенсе, который всегда на передовом посту истории, для которого слово «Ленин», слово «революция» — знамя его искусства. Подобно Сикейросу и многим другим замечательным людям нашего времени, Йорис Ивенс принимал участие в боях за республиканскую Испанию. Сейчас, спустя тридцать лет, мы застали его за монтажным столом в работе над снятым им во Вьетнаме документальным фильмом, обличающим преступную американскую агрессию.

Пройдут перед зрителями нашего фильма и другие участники войны в Испании — Долорес Ибаррури, Пабло Пикассо, Поль Робсон, Рафаэль Альберти, Илья Эренбург.

Большие события нашего века всегда привлекали к себе больших, интересных людей. Так было в боях за республиканскую Испанию, так было и во второй мировой войне, когда передовые люди разных стран сплачивались в борьбе против гитлеризма.

В фильме пройдут моменты жизни и деятельности многих организаторов и руководителей Всемирного движения сторонников мира, которое скоро отметит двадцатилетие своей организации.

Одним из зачинателей этого движения был Фредерик Жолио-Кюри, ученый, коммунист, участник французского Сопротивления, антифашист. Он был твердо уверен в том, что наука должна нести человечеству благо, а не войну.

Люди разных стран, профессий и общественных положений, неодинаковых политических взглядов разными путями приходят под знамена движения сторонников мира. В фильм войдет рассказ о Марианне Туомине из Финляндии, для которой борьба за мир стала главным делом ее жизни. И об Аруне Асаф Али, легендарной женщине из Индии, одном из лидеров международного женского движения. На ее жизненном пути было много лишений, трудностей, было время, когда враги объявили за ее голову награду в 10 тысяч рупий. Расскажем мы и об Абрахэме Фишере из ЮАР, англичанин по происхождению, юрист по образованию, непреклонный антифашист, он уже много лет находится в тюрьме, и еще до сих пор не вручена ему высокая награда, которой отмечена его деятельность, — Международная Ленинская премия мира.

Борьбе за мир наша документальная кинематография всегда уделяла большое внимание, она накопила обширную летопись кинодокументов, связанных с этой темой. Из этой сокровищницы мы отберем для фильма документы, отобразившие наиболее интересно и ярко существенные процессы, совершающиеся в этом всемирном движении.

На киностудиях страны

Творческие споры

В поисках героя

С. Иванов,
председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров УССР

Думается, не случайно одновременно журнал «Искусство кино» начал на своих страницах обсуждение вопроса о концепции человека в современном киноискусстве, а украинские кинематографисты организовали большую теоретическую конференцию по проблеме «Человек в жизни, философии и кино». Это не простое совпадение, скорее — знамение времени. Проблема человека и ее решение средствами искусства сегодня в особенности не может не волновать художников и теоретиков.

Концепция человека — это та проблема, по которой проходит водораздел между искусством буржуазным и социалистическим. Несомненно, ее теоретическая разработка имеет большое значение для практики нашего кинематографа.

Я убежден, что те трудности, с которыми встречается сегодня наше кино в создании образа современного человека, те неудачи, которые порой терпят здесь кинематографисты, в определенной степени зависят от их недостаточной теоретической вооруженности, отсутствия глубокого философского подхода к явлениям жизни. Мы недостаточно изучаем современного человека, очень несмело, по-кустарному исследуем его характер, поведение, психологию. Это относится, конечно, не только к украинским кинематографистам.

Мы вооружены великим учением марксизма-ленинизма, которое впервые в истории философской мысли раскрыло социальные функции человека, определив четкие классовые позиции.

Именно с этих позиций мы критикуем буржуазные концепции чело-

века, и мне кажется, что мы достигли высокой убедительности и разоблачительной силы в нашей публицистике, критике, искусствоведении. Но победить в идейной борьбе на фронте искусства можно только средствами искусства. Вспомните, как Маяковский писал, что поэтическую строку Есенина «В этой жизни умереть не ново» никакими газетными статьями анулировать нельзя, с ней можно бороться лишь поэтической строкой. Поэтому всякий разговор о философской концепции человека может быть полезен лишь тогда, когда будет опираться на реальную практику нашего кинематографа.

Я ставлю себе скромную задачу — рассмотреть в свете общей проблемы некоторые фильмы, созданные на украинских студиях.

Каждый непредубежденный исследователь легко заметит, что работы украинского кинематографа последних лет направлены на преодоление примитивизма, умозрительного социологизма в раскрытии характеров людей, к более глубокому анализу явлений жизни. Творческие поиски авторов неразрывно связаны с расширением стилевого диапазона, обогащением художественной палитры. Это важная тенденция нынешнего кинопроцесса. Но сам процесс — не прямая, неуклонно восходящая вверх, он значительно сложнее и развивается скорее зигзагообразно или волнообразно. На то существуют и объективные причины.

Марксизм-ленинизм дал нам ключ к пониманию человека, вооружил методом анализа социальной функции человека, но как часто, открыв этим ключом дверь, мы не решаемся переступить порог. Сложность дела усугубляется еще и тем, что развитие таких наук, как психология, социология и даже биология, на протяжении ряда лет искусственно тормозилось. Это не могло не сказаться отрицательно на разработке концепции человека в искусстве, это заметно затруднило, в частности, развитие и нашего украинского киноискусства.

Несомненны достижения нашей эстетической мысли. Но существует известный разрыв между уровнем эстетической мысли на теоретических конференциях, симпозиумах и коллоквиумах и эстетическими критериями многих газетных статей, культурой части зрителей. В этой «второй эстетике» еще живы вульгарно-социологические схемы, доведенное до абсурда понимание типичности, некоторые эстетические предрассудки. Поэтому немало еще предстоит сделать и на практике и в теории, чтобы исчез этот разрыв, чтобы глубокое понимание подлинного искусства стало общим достоянием.

В своей практической творческой работе деятелям кино приходится преодолевать слабости нашей теории, эстетическую невоспитанность и, опираясь на жизнь, на ее художественное исследование, создавать образы современников, образы близких нам исторических лиц, художественно исследовать действительность. И там, где есть богатство наблюдений, где удается достигнуть глубокого философского обобщения, мощи художественного синтеза, там мастеров кинематографа ждет настоящий успех.

Искусство начинается тогда, когда верная и глубокая философская кон-

цепция воплощается в конкретно чувственных образах. Путь от теоретической концепции к художественному целому, к произведению искусства — сложный, и не каждому дано его преодолеть.

В украинской кинематографии последних лет воплощены интересные образы советских людей. Еще больше творческих попыток и упорных поисков путей к созданию таких образов. Даже неудачные попытки поучительны. Поэтому так несостоятельны бывают попытки схематически делить явления, факты кинематографа на успехи и провалы, достижения и недостатки.

Над созданием образов современников работали Т. Левчук, Ю. Лысенко, П. Тодоровский, К. Муратова, В. Довгань, Е. Хринюк, С. Цыбульник, А. Муратов, В. Говяда, А. Сацкий, А. Тимонишин, Е. Матвеев, А. Буковский, Л. Осыка.

Интересным был, например, замысел В. Довганя и О. Прокопенко художественно исследовать становление характеров подростков (фильм «Гольфстрим»). Идея картины о необходимости теплых течений во взаимоотношениях людей, в воспитании молодежи несет в себе большую животворную силу, отвечает нашей гуманистической концепции человека.

Режиссер сознательно избрал испытанный старыми реалистами метод исследования поведения своих героев в соответствии со свободным развитием их характеров. Он идет не от заданной схемы. Он доверяет самим фактам жизни, убежденный, что путь этот может привести к художественным открытиям. Но почему же фильм все-таки не достиг художественных высот? Одна из причин — в непоследовательном применении избранного метода исследования. Режиссер где-то сдерживает чувства своих героев. Другая причина — дань шаблону. История о том, как весь класс решил отдать свою кожу пострадавшему человеку, ее решение на экране хорошо знакомы. Совсем выпадает из общей стилевой манеры произведения его экспозиция, которую режиссер дает в модной ассоциативной манере. Следовало, очевидно, и семью юного героя точнее охарактеризовать социально. Все это, естественно, обеднило концепцию произведения, связи его героев с действительностью. В фильме нарушена та «слитность воедино», о которой так ярко писал С. Эйзенштейн, определяя сущность настоящего произведения киноискусства.

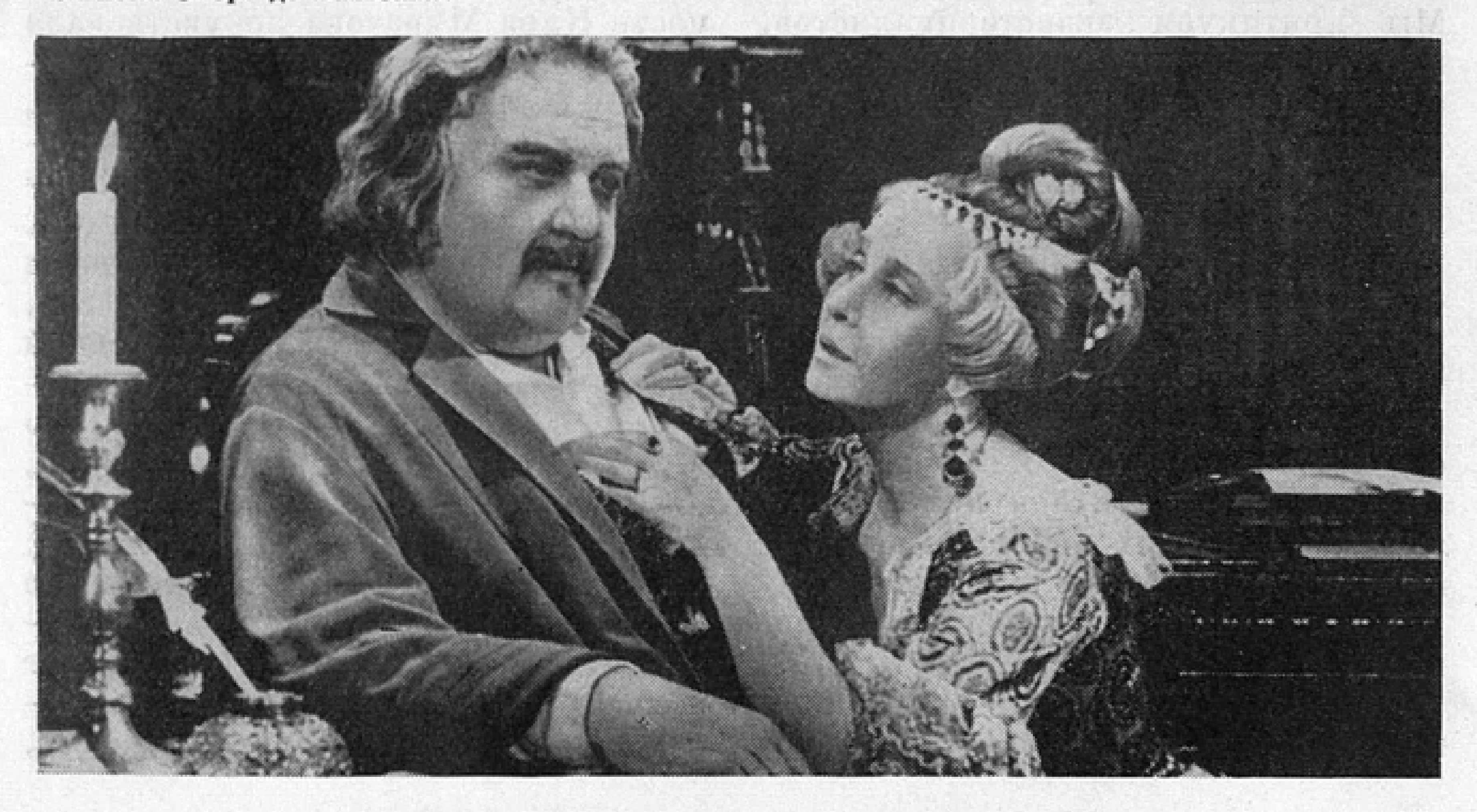
Открывал серьезные перспективы для создания интересных образов советских людей и замысел фильма «Карантин». В нем была острая драматургическая ситуация, возможность показать людей в небольшом изолированном коллективе, раскрыть их психологию и характеры в самую трудную минуту.

В фильме режиссер С. Цыбульник стремится любой ценой избежать тривиальности и штампов, но это стремление так ощутимо, что кажется порой самоцелью. Художественная ткань фильма страдает эклектичностью. Здесь можно найти обойму приемов и выразительных средств самых разностильных, но причисляемых обычно к арсеналу «современного кино». Девушка под душем; хмурые дожди; серые пейзажи; замедленный

Новые работы Киевской киностудии имени А.П.Довженко

«Аннычка»

«Ошибка Оноре де Бальзака»



ритм, замедленный темп диалогов. Все это неорганично и внутренне неоправданно. Где уж тут говорить о жизненности образов, о пафосе научного подвига героев, о живом дыхании современности. Героям недостает индивидуальных черт, нивелирован национальный характер.

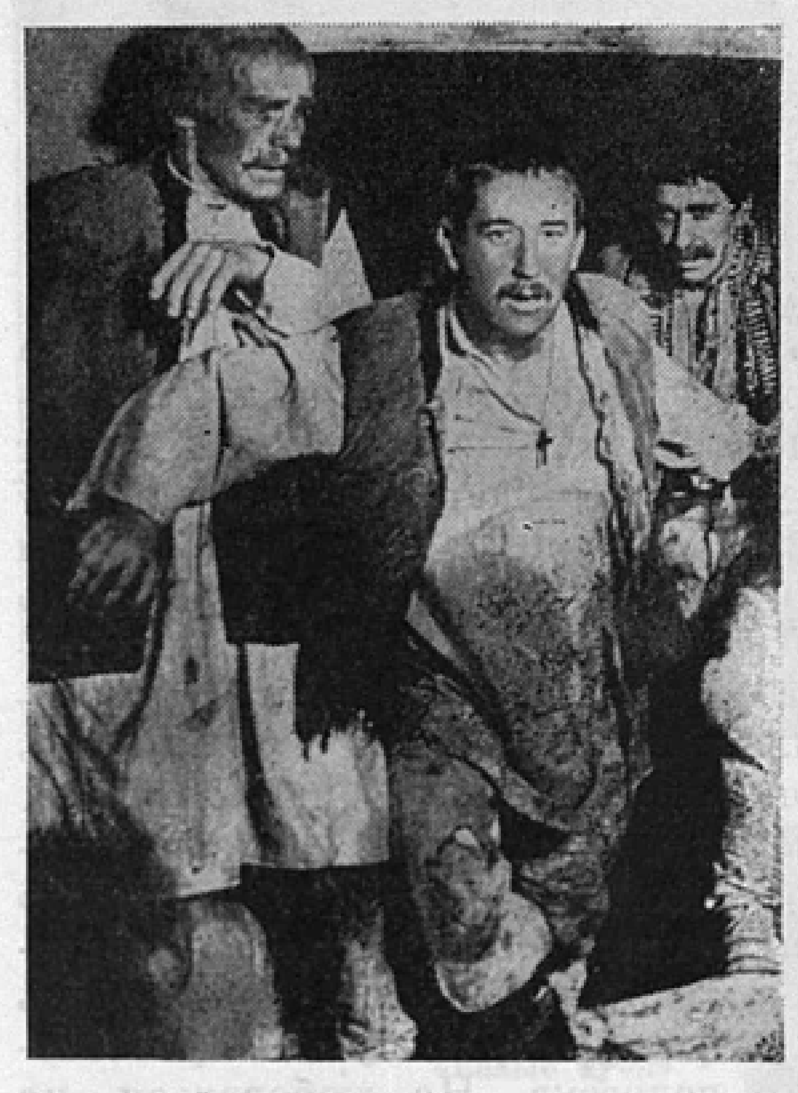
Кинематографические произведения нередко критикуют за мелкотемье. В этой критике много справедливого. И многие фильмы вполне заслуживают ее. Но к обвинениям в мелкотемье следует также подходить критически. Некоторые критики, профессиональные и непрофессиональные, готовы объявить мелкотемьем любовь, интимные отношения людей, психологическое исследование их поведения. Но ведь мы не можем отдавать буржуазному кинематографу сферу личных чувств человека. Мы отрицаем фрейдовский психоанализ, но без анализа психики человека не может быть искусства. Мы критикуем экзистенциалистов, но нельзя не заметить, что их искусство ставит множество нравственных и психологических проблем, важных для понимания современного человека. Наш долг решить эти проблемы в свете подлинно революционного, коммунистического понимания действительности. Нужно внимательно относиться к стремлениям тех советских художников, которые на основе марксистско-ленинской философии и эстетики пытаются расширить в кино диапазон нравственных, психологических, общественных проблем, возникающих сегодня перед советским человеком.

Появление фильмов «Три тополя на Плющихе», «Еще раз про любовь», «Доживем до понедельника», «Цыган» и некоторых других, их большой успех у зрителей свидетельствуют, что сфера личных, интимных отношений, которую некоторые критики третируют за мелкотемье, позволяет найти контакт с миллионами зрителей и влиять на них. Фильмы эти обогащают образ советского человека. Пусть сделанные шаги не всегда удачны и недостаточны, но идти этим путем нужно.

Фильм «Короткие встречи» Киры Муратовой, как известно, вызвал серьезные дискуссии. Одни обвиняли его в мелкотемье и чуть ли не в клевете на нашу действительность. Другие считали его образцом современного фильма.

Фильм сделан талантливо. Интересен замысел — показать современную женщину, руководящего работника, во всей сложности, масштабно и вместе с тем не упуская важных психологических мотивов. Эту сложность Кира Муратова почувствовала всей душой и нашла множество прекрасных художественных оттенков, раскрыв неустроенность своей героини в быту, ее презрение к этой неустроенности и к благополучию, душевность в отношении к людям и желание помочь им. Здесь режиссер, она же исполнительница главной роли, достигла глубокого проникновения в психологию героини. Но ведь ее героиня не просто женщина, перед нами — общественный, государственный деятель. К сожалению, эта сторона ее характера и жизни не нашла такого же убедительного художественного раскрытия. Может быть, режиссеру недостаточно знакома общественная сфера жизни,

Новые работы Киевской киностудии имени А.П.Довженко



«Каменный крест»



«Гольфстрим»



«Вечер накануне Ивана Купалы»

может быть, она не так интересовала ее, но ведь это ослабило драматическую напряженность фильма и нанесло вред целостности главного характера. К тому же любовь героини какая-то хилая и случайная. Не в этом ли сторонники фильма «Короткие встречи» усматривают его «современность»?

Заслуживает внимания попытка Е. Хринюка в фильме «Поиск» создать образ современника — человека талантливого и интеллектуального. Автора фильма привлекла яркая индивидуальность героя, его целеустремленность и бескомпромиссность, верность определенным моральным принципам. Это первая большая работа Хринюка как сценариста, он же ставил картину вместе с режиссером К. Жуком. И досадно, что надуманность ключевой ситуации фильма не позволила глубоко раскрыть характер героя. Но самый поиск сильного, волевого характера следует, безусловно, приветствовать.

Мы правильно подчеркиваем, что наше время наполнено острыми социальными противоречиями, бескомпромиссной идеологической борьбой. Двадцатое столетие принесло великую научно-техническую революцию, ломающую многие привычные понятия, меняющую представления о пространстве и времени. Оно раскрывает безграничные возможности перед человеком и одновременно несет ему большую угрозу. Западное кино, литература и социальные науки отражают растерянность человека буржуазного общества перед проблемами нашего века.

Влияют ли «проблемы XX века» на советского человека? Безусловно влияют, и обязанность художника исследовать и отображать эти влияния. Но у советского человека нет ни ужаса, ни растерянности, потому что наше общество владеет точным знанием этих проблем; мы смело смотрим в будущее, хотя и не представляем его безоблачным. Этим социальным оптимизмом должно быть проникнуто наше киноискусство. Советский художник должен глубоко, всем сердцем понять, что именно сложность и острота современной жизни обязывают укреплять дух народа, моральную силу советского человека. Не любоваться, не эстетизировать красивые слабости, а искать сильные характеры, сильные духовно, умственно, и поднимать их в своих произведениях до больших художественных обобщений.

Творческий поиск прежде всего должен идти в области создания крупных, значительных характеров. Значимость характера определяется его типичностью, концентрацией в нем существенных черт эпохи, общественных явлений, силой страстей, ясностью классовых позиций. Не может быть настоящего характера современника и тогда, когда его высокие качества всего лишь сумма необходимых добродетелей. Мудро писал Гоголь: «Чем выше достоинства взятого лица, тем ощутительней, тем осязательней нужно выставить его перед читателем. Для этого нужны все бесчисленные мелочи и подробности, которые говорят, что взятое лицо действительно жило на свете, иначе оно станет идеальным: будет бледно и, сколько не навяжи ему добродетелей, будет все ничтожно. Нужно, чтобы читатель действи-

Новые работы Киевской киностудии имени А.П.Довженко



«Карантин»





«Белые тучи»

«Безумцы»

тельно почувствовал, что выведенное лицо взято именно из того самого тела, из которого создан и он сам, что это живое и его собственное тело. Тогда только сливается он сам со своим героем и нечувствительно принимает от него те внушения, которых никаким рассуждением и никакою проповедью не внушишь. Это полное воплощение в плоть, это полное округление характера совершалось у меня только тогда, когда, содержав в голове все крупные черты характера, заберу в уме своем весь этот прозаический существенный дрязг жизни, словом — когда соображу все от мала до велика, ничего не пропустивши».

Большое и малое живут рядом. Такова жизнь, и пусть никого не пугает, когда она такою появляется в искусстве, пусть никто не влечет нас опять к тому «идеальному лицу», которое еще Гоголь считал «ничтожным». Но художник должен отличать большое от мелкого и не терять большое за мелким.

В этом свете стоит сравнить двух героев очень разных украинских кинофильмов. Один из них — Макар Задорожный, образ, созданный сценаристом И. Бондиным, режиссерами К. и А. Муратовыми, актером Д. Милютенко в фильме «Наш честный хлеб». Второй — герой фильма «Белые тучи». Это образ Отца, созданный сценаристом А. Сизоненко, режиссером Р. Сергиенко, актером Ю. Дубровиным. Оба героя — люди одного возраста, схожих биографий, оба — председатели колхозов, и знакомимся мы с ними в конце жизненного пути, когда время подвести итог, осмыслить свою жизнь. Макар Задорожный в прекрасном исполнении Дмитрия Милютенко — характер сильный и богатый страстями, множеством тех жизненных связей, тех «сцеплений», в которых Л. Толстой и усматривал сущность искусства. Это характер ярко национальный. Активная любовь к людям и убежденность в правильности своего пути отличают Макара. У него тоже была нелегкая жизнь, всем запомнилась его фраза: «Восемь наград правительственных и тринадцать выговоров по партийной и государственной линии». Но он не отказался бы ни от одного из этих выговоров. И сегодня его волнует лишь то, в чьи руки попадет дело его жизни, дело, неотъемлемой частью которого он стал. Это образ полнокровный и активно жизнеутверждающий.

Конечно, в другом произведении должен быть и характер другой. Однако хотелось бы, чтобы он был таким же полнокровным, чтобы жизненная философия его была бы так же ясна и оптимистична. Но Отец из «Белых туч» будто бы умышленно лишен режиссером и актером того бесчисленного количества «сцеплений», о которых говорил Толстой. Скупость, аскетичность изобразительных средств делают героя неживым и мало привлекательным для зрителя. И в его воспоминаниях о борьбе за утверждение колхозного строя нет ощущения радости победы, скорее чувствуется желание пересмотреть этот путь. В повести А. Сизоненко, которая легла в основу сценария, размышления о нелегкой жизни Отца даны на фоне современной Украины, которую видит Сын, спешащий к умирающему Отцу. Образная система произведения реше-

на на этом контрасте и утверждает мысль о победе старшего поколения в его тяжелой борьбе за современную жизнь. В фильме эта образная система разрушена. От этого пострадали и философская концепция произведения и образ героя.

Активные поиски сильного характера в последнее время как-то сосредоточились в области приключенческого жанра. Длительное время этот жанр был в загоне, но теперь, может быть, следует даже несколько сдержать поток детективных и приключенческих фильмов. Зритель тоже стал относиться к этому жанру осторожно. Если раньше он спешил на любой детектив, то теперь с увеличением количества таких картин возросла и требовательность к их качеству.

На мой взгляд, это непосредственно связано с проблемой характера в детективных и приключенческих фильмах. Динамичность и напряженность действия, смелость фантазии и острота ситуаций сами по себе интересны, но до определенной границы. Если за этим не раскрываются серьезные стороны жизни, социальные мотивы деятельности персонажей и их характеры, такой фильм способен удовлетворить только очень невзыскательного зрителя.

Приключенческий жанр дает большие возможности для раскрытия характеров, ведь именно в острых ситуациях, в напряженном динамическом действии глубже всего можно раскрыть характер человека.

Успех украинского фильма «Их знали только в лицо» (режиссер А. Тимонишин) определили интересные характеры, духовно красивые люди — вспомним героиню Галину Ортынскую, которую играет И. Мирошниченко, советского разведчика Кулагина в исполнении А. Белявского.

Новый же фильм А. Тимонишина, хотя ситуации в нем очень головокружительны, место действия — подводная пещера, а действия врагов поистине ужасны, вряд ли вызовет такой же интерес у зрителя. Именно потому, что не вызывает симпатий сам герой. Сценарист и режиссер не открыли нового характера.

Несколько лет назад на студии имени А. П. Довженко был создан фильм «Тени забытых предков». Счастливое сочетание своеобразных талантов режиссера С. Параджанова, оператора Ю. Ильенко, художника Ю. Якутовича и, конечно же, могучего таланта классика украинской литературы Михаила Коцюбинского дало свои плоды. После многих серых и бесцветных фильмов он произвел большое впечатление своей яркой образностью, богатством и красочностью средств, направленных на ассоциативное восприятие, философичностью и в то же время точным воспроизведением быта, народных обычаев и обрядов, богатством языка. После «Теней забытых предков» появились «Кто вернется — долюбит», «Каменный крест» и, наконец, широкоформатный фильм «Вечер накануне Ивана Купалы». Молодые режиссеры Ю. Ильенко и Л. Осыка стремятся к яркому образному мышлению, к ассоциациям, иногда довольно сложным, к максимальному выразительному кинематографическому языку. Их

фильмы вызывают дискуссии, имеют своих сторонников и противников, а это уже признак того истинно творческого заряда, который есть в этих произведениях.

Появление в украинской кинематографии таких картин имеет серьезное положительное значение. В «Тенях забытых предков», в «Вечере накануне Ивана Купалы» каждый заметит страстный и талантливый поиск ярких изобразительных средств, чего так не хватает многим нашим фильмам. Они обогащают художественную палитру украинского кино. И никак нельзя согласиться, когда некоторые наиболее активные противники этих фильмов усматривают в творческих поисках Ю. Ильенко и других художников зависимость от западного кино. Каждый непредубежденный исследователь увидит, что корни поэтики «Теней» и «Вечера накануне Ивана Купалы» — в украинском народном творчестве. Краски и образы Ильенко имеют своим источником народную сказку с ее фантасмагорией и демонологией, народный лубок и рисунки Ганны Собачко, Марии Примаченко и множества их предшественников и предшественниц, гуцульские ковры и полтавские рушники, романтику казацких песен и народных дум, наконец романтику молодого Гоголя и Довженко. Не следует путать это с модернистскими упражнениями буржуазных художников!

Идея торжества любви, цельной и романтичной в «Тенях», идея борьбы со злом, с нечистой силой, которую режиссер раскрыл в конкретных социальных образах в «Вечере накануне Ивана Купалы» — это не декадентство. Все это свойственно украинскому национальному искусству.

Скромный успех «Теней забытых предков» у массового советского зрителя, на мой взгляд, объясняется другим. Слабость фильмов подобного направления в том, что человек с его психологией остается на втором плане. Познание идет по пути отвлеченных философских категорий. Увлечение пластикой изображения, красотой кадра, игрой красок иногда превращает человека просто в цветовое пятно на экране, душа человека остается вне интересов художников. Это серьезная опасность, и теперь С. Параджанов, насколько можно судить из отснятых эпизодов фильма «Саят-Нова», декларирует живописность как основу современного кинематографа. Предав забвению человека, режиссер занят самоцельным обыгрыванием вещей, фактур, архитектурных сооружений, прекрасно снятых С. Шахбазяном. Тем, кто увлекается живописным кинематографом, следовало бы над этим серьезно подумать, поискать пути преодоления его слабостей.

Достойно воплотить на экране образ современника, образ строителя коммунизма — одна из основных задач советской кинематографии. В ее художественном решении активно участвуют кинематографисты Украины. Успеха достигнут художники, владеющие настоящим искусством и философским осмыслением действительности, глубоко чувствующие идейные и художественные потребности общества и готовые ответить на эти потребности.

К проблеме личности

Экскурс в историю вопроса

К. Долгов

В беседе за «круглым столом» Л. Погожева справедливо подчеркнула, что тема человека, личности в искусстве — не новая, но всегда важная и в определенном смысле даже ключевая. Это действительно так. Во все времена проблема человека, личности занимала огромное место в развитии философии и искусства. Достаточно вспомнить изречение Протагора: «Человек есть мера всех вещей» или надпись у входа в Дельфийский храм: «Познай самого себя». Сократ — эта «всемирно-историческая личность» — провозгласил этот девиз изначальным принципом, а также целью своего философствования. Его ученик Платон уже говорил так: «Делай свое дело и познай самого себя». В отличие от Сократа, он тесно связывал проблему личности с обществом и государством. Человеческая личность не мыслилась им вне общества, вне государства, отсюда — сознательное игнорирование принципа субъективной свободы, в котором он усматривал реальную угрозу и гибельный путь для всей Греции.

Что касается Аристотеля, выступившего с резкой критикой взглядов своего учителя Платона, то он также усматривал зависимость человеческой личности от общества и государства. Одним из основных средств воспитания человеческой личности Аристотель считал искусство. По его мнению, природа и искусство — две основные движущие силы мира.

Мы не можем в данной статье рассмотреть отношение всех мыслителей прошлого к проблеме искусства и личности. Отметим лишь то, что эта проблема стояла так или иначе в центре внимания и во времена средневековья, и в эпоху Возрождения, и в Новое время.

Гегель, анализируя современное ему буржуазное общество, показал, что отдельные лица этого общества, индивидуумы, какое бы они положение ни занимали,— неинтересны для искусства: «Отдельные лица как отдельные лица вовсе не интересны». Ни простые люди, ни государственные деятели, короли, монархи, министры и т. п. не имеют надлежащей самостоятельности ни в объективном (определяемом разделением труда, общественными отношениями), ни в субъективном (определяемом характером секуляризированного, партикулярного, отчужденного сознания) смысле. Каждый исполняет ту функцию, которая отведена ему в социальном организме — и это является главным и определяющим. То же, что относится к личной инициативе, имеет второстепенное значение. Если даже в некоторых весьма важных вопросах отдельным индивидуумам принадлежит последнее слово или окончательное решение, то все равно это слово или решение мало зависит от их собственной воли, а предрешается еще задолго до того, как оно (слово или решение) попадет к ним на рассмотрение, и предрешается их объективным положением в данном обществе и соответствующим уровнем их сознания. Словом, этим «великим личностям» принадлежит весьма незначительная роль, поскольку цели даны им заранее в отношениях и обстоятельствах, находящихся вне сферы их деятельности. Так же, как

Продолжаем обсуждение проблемы «Концепция человека в современном искусстве» (см. «Искусство кино», 1969, № 1, 2).

и средства для осуществления данных целей находятся вне сферы их деятельности. Таково, согласно Гегелю, «всеобщее состояние», в котором пребывает индивидуум буржуазного общества.

Это «всеобщее состояние» Гегель считает неблагоприятным, враждебным для развития искусства, поскольку само буржуазное общество враждебно человеку и человеческому вообще. Индивидуум в этом обществе лишается собственно человеческих ценностей и своей человеческой сущности, не является и не может быть личностью, не обладает той самостоятельностью, которая была присуща индивидуумам «героической эпохи». Индивидуум современного буржуазного общества находится в бесчисленных зависимых отношениях от других людей. Следовательно, согласно Гегелю, «состояние всеобщей культуры» таково, что человек не может стать предметом подлинного художественного изображения. Разделение труда, развитая механизация, весь способ производства не только отделяют человека от вещей, с которыми ему приходится иметь дело, но и обрекают его лишь на частичные трудовые операции, в результате чего и сам человек становится «частичным», «партикуляризированным» существом. «Культурная среда», в которой живет человек, запутывается, усложняется, принимает мистический, таинственный характер. Человек, участвующий в созидании культурных ценностей, все больше отдаляется от них, все меньше понимает их. То, что раньше доставляло ему радость и наслаждение, теперь приносит муки, страдание и страх. А искусство требует исключения из своего мира темных и мистических сил, ибо оно по своей природе представляет собой четкое и ясное осознание процессов действительности. Таким образом, сама буржуазная действительность становится полностью враждебной искусству, ибо она производит и воспроизводит отношения, исключающие подлинное творчество. Вследствие этого, говорит Гегель, искусство начинает вырождаться и умирать.

Но при всей своей гениальности Гегель лишь описал состояние буржуазного общества, которое весьма неблагоприятно и враждебно как по отношению к человеческой личности, так и по отношению к искусству. Подлинные причины и «тайну» этого всеобщего, тотального обезличивания и обесчеловечивания человека в буржуазном обществе удалось вскрыть лишь Марксу.

Рассматривая проблему человека в искусстве, следует сделать несколько оговорок. Известно, что современное искусство не представляет собой чего-то однородного, а является весьма сложным, разнообразным и противоречивым феноменом. Столь же сложны, разнообразны и противоречивы концепции человека и личности, выражающиеся в произведениях различных видов искусства и особенно в кинематографе — как наиболее динамичном и «социабельном» виде искусства. И все-таки это многообразие концепций человека в искусстве сводится в основном к двум позициям или подходам: марксистскому и буржуазному.

Если говорить о буржуазных концепциях, то проблемой человека за-

нимались в основном такие направления, как философия жизни, фрейдизм, персонализм, экзистенциализм. По необходимости остановимся лишь на анализе основных идей данных направлений и на их влиянии на современное буржуазное искусство и эстетику.

Философию жизни представляли такие философы, как Шопенгауэр, Ницше, Бергсон, Шпенглер, Дильтей и другие.

Главное положение и принцип философии Шопенгауэра: мир есть воля и представление. Он предложил исходить не из объекта и не из субъекта, а из первого факта сознания — из представления, которое лишь затем распадается на объект и субъект. Шопенгауэр полагал более правильным объяснять не человека из мира, а мир из человека: «Издревле говорили о человеке, как о микрокосме. Я перевернул это положение и выяснил, что мир, это макроантропос, так как воля и представление исчерпывают сущность и мира и человека»*. Если человек, созерцая жизнь, забывает самого себя, то тем самым он возвышается до чистого субъекта познания и перестает быть субъектом воли. А созерцание жизни возможно двумя способами: по закону основания и созерцанием идеи. Только второй способ, согласно Шопенгауэру, является истинным, только такое «чистое созерцание» является настоящим познанием сущности мира-воли. «Нужно освободиться от ОТЧЕГО, ПОЧЕМУ, КОГДА, и будем иметь лишь чистое КАК»**. В связи с этим

* Шопенгауэр. Полн. собр. соч., т. II, стр. 699.

** Там же, т. IV, стр. 320.

Шопенгауэр считал всякую науку неудовлетворительной в принципе, не способной познать сущность мира и человека. На место философии он ставил искусство, точнее, рассматривал философию как искусство, ибо «искусство имеет дело не с одним лишь разумом, подобно науке, а с сокровеннейшей сущностью человека»*. Однако искусство — это удел гения, а не обычного человека. Только гений способен возвыситься над повседневностью и отдаться целиком чистому созерцанию сущности мира посредством искусства. Эта аристократическая теория искусства оказала большое влияние на буржуазную эстетику и искусство. Влияние идей Шопенгауэра наблюдается и в настоящее время.

Развивая основные моменты философии Шопенгауэра, Ницше приходит к выводу, что пессимизм Шопенгауэра и его учение о воле недостаточны для преодоления кризиса современной буржуазной культуры. На место шопенгауэровской «воли к жизни» Ницше ставит «волю к власти», которой он придает также космическое значение, делает ее всеобщим философским принципом. Декаданс буржуазной культуры он усматривает в принижении жизненных ценностей, в усилении роли и значения интеллекта по сравнению с инстинктами, в развитии демократии, в распространении религиозной морали, социалистических идей и т. д. В связи с этим Ницше резко критикует социалистические учения, христианство с его моралью милосердия и любви к ближнему, идеи

* Шопенгауэр. Полн. собр. соч., т. IV, стр. 329.

социального равенства, свободы и справедливости и т. п. и требует осуществить «переоценку всех ценностей». Он резко выступил против существующих философий, религии и морали как форм усиливающегося декаданса. Именно в искусстве видел Ницше универсальное средство против этого всеобщего декаданса: «Противоядие — искусство». Искусство для него самый прозрачный образ воли к власти. Оно имеет поэтому бóльшую ценность, чем истина. Ницше создает свой идеал «сверхчеловека», стремящегося любыми средствами осуществить свою «волю к власти», идеал «белокурой бестии», стоящей «по ту сторону добра и зла», вне всякой морали. Ницше призывал человека к тому, чтобы он был самим собой. «Жизнь — это воля к власти». А воля к власти предполагает уничтожение всякой морали. На всех силах и влечениях «лежит *проклятие морали*: мораль как инстинкт отрицания жизни. Необходимо уничтожить мораль, чтобы освободить жизнь»*. Культ сильной личности, «сверхчеловека», отрицание морали, воля к власти, иррационализм как принцип творчества и т. д. продолжают оказывать свое влияние на буржуазную философию и искусство. И дело не в том, что с экрана буржуазного кинематографа не сходят образы «суперменов», штампы «героев», превосходящих «толпу» своими необыкновенными качествами: невероятной физической силой, железной волей, абсолютным бесстрашием и т. д. и т. п. Более важным и существенным представляется факт, что в буржуазных странах в настоящее время наблюдается своеобразный «ренессанс» ницшеанства, выражающийся во всеобщем нигилизме и скептицизме, в возведении игры (например, убийство, как игра) во всеобщий принцип (нарушение всех нравственных правил), а также в открыто антигуманистических тенденциях. Если Ницше говорил, что бог умер, то его современные последователи утверждают, что замена бога человеком не имеет никакого смысла. Антигуманистическая тенденция пронизывает все современное буржуазное искусство, в том числе и кинематограф. Достаточно сослаться на доклад Т. Манро «Искусство и насилие», сделанный им на VI Международном эстетическом конгрессе, в котором он показывает роль и место насилия в современном американском искусстве и особенно в киноискусстве. «Искусство — не единственная культурная сила, которую обвиняют в стимулировании преступления. И философию иногда делают преступником, например в тех случаях, когда юный самоубийца, как обнаруживается, читал Ницше и Шопенгауэра. Но всегда встает вопрос: до какой степени это было главной причиной? До какой степени вмешивались другие факторы? Только наиболее интеллектуальный тип ума значительно затрагивается абстрактным теоретизированием, тогда как психопатический или моронический (умственно отсталый) тип может быть легко задет и побужден к действию простыми повестями о действии.

В последние годы публике показали такими фильмами, как «Добрые серд-

---

* Ф. Ницше. Полн. собр. соч., т. IX, стр. 137.

ца и диадемы», «Мышьяк и старые кружева», что убийство может быть смешным, остроумным и забавным, но не возмутительным и отвратительным. Телевидение обеспечивает непрерывную цепь воплей ужаса, револьверных выстрелов и сирен полицейских машин. Реальные убийства часто совершаются не только ради преходящей сенсации (волнения). Из таких фильмов, как «Бонни и Клайд» и «Хладнокровно», молодежь многих стран недавно узнала, как убивать людей и как приятны могут быть повторения этого акта, по крайней мере временно».

Яркий пример антигуманистической тенденции представляет современная буржуазная литература, превращающая акт писания в собственную проблему и цель литературного творчества.

Это перекликается с учением Шопенгауэра о превращении философии в искусство, которое отказывалось бы от выяснения подлинных причин и сущности происходящих явлений. Указанная литература также пытается свести художественное творчество лишь к созерцанию действительности, точнее, к самосозерцанию, к созерцанию феноменов своего собственного сознания, «потока сознания» и т. п.

●

Весьма показательным представляется экзистенциалистское понимание искусства и личности. Правда, следует оговориться, что экзистенциалисты Кьеркегор, Ясперс, Хайдеггер, Сартр, Камю, Марсель, Аббаньяно и другие не дают однозначного решения и истолкования проблемы искусства и личности, несмотря на то общее, что объединяет самые различные экзистенциалистские взгляды и концепции.

Так, философия Кьеркегора сложилась в борьбе против гегелевской диалектики, историзма и рационализма. Это была, как сказал Сартр, своеобразная реакция христианского романтизма против рационалистического очеловечивания веры. Философия Кьеркегора представляет собой яркий пример «отчужденного сознания» — этого своеобразного продукта «отчужденной действительности» — буржуазного общества. Кризис этого общества преломляется в философии Кьеркегора как всеобщая «смертельная болезнь», «отчаяние». Эта философия не только не в состоянии понять действительность и законы, в соответствии с которыми она развивается, но даже, напротив, она принципиально исключает существование исторических законов, исторической необходимости, подменяя их господством «возможностей». Не случайно категория «возможности» становится важнейшей категорией в философии Кьеркегора и экзистенциализма вообще. В связи с этим собственно эстетическая стадия жизни характеризуется им как раз наличием бесконечного разнообразия возможностей. Субъективное индивидуальное сознание конструирует самые различные сочетания данных возможностей, создавая свою собственную «воображаемую» жизнь, которая представляется ему более реальной, чем жизнь действительная. Именно эта «воображаемая жизнь», согласно Кьеркегору, полна прелести и обаяния, поскольку человек находится в ней «у себя дома», и она служит основой и неисчерпае-

мым материалом для создания произведений искусства.

Но эстетическая стадия, говорит он, является кратковременной, мимолетной. Напротив, этическая стадия, как поиск действительной, а не воображаемой жизни, отличается длительностью существования и предполагает поиск психологических мотивов, наиболее соответствующих субъекту. Религиозная стадия не отличается по существу от этической, поскольку религию Кьеркегор понимал этически, а этику как этику религиозную. Идеал личности Кьеркегора — это глубоко религиозный человек, отрешенный от реальной жизни и устанавливающий личный контакт с богом. Индивидуум, личность всегда стоит перед дилеммой «или—или». Он должен выбрать либо вечность, либо конечность. Трудность этого выбора заключается в том, что бог — вечное существует во времени как отдельный человек — в этом самый главный парадокс, лежащий в основе всего существующего. В связи с этим вся действительность представляется «несчастному сознанию» или «несчастнейшему» как нагромождение парадоксов. Не случайно Кьеркегор выдвинул против Гегеля свою «парадоксальную диалектику». Таким образом Кьеркегор свел личность к чисто религиозному пониманию, к внеисторическому сознанию, к «субъективному», а жизненную цель личности — к установлению личного контакта с богом.

Кьеркегор положил начало экзистенциалистской философии, под влиянием которой находится довольно значительное число деятелей буржуазного искусства и, в частности, кинематографа. Достаточно назвать имена таких кинорежиссеров, как Антониони, Феллини, Бергман. И хотя в последние годы философия экзистенциализма теряет свою былую славу и популярность, тем не менее в области искусства философия экзистенциализма еще продолжает оказывать значительное влияние. Чем объясняется влияние этой философии на буржуазное искусство?

Прежде всего, видимо, тем, что экзистенциализм стал рассматривать человека как главную проблему, как проблему всех проблем. Это весьма импонировало представителям искусства, ибо человек всегда был, есть и будет главным объектом искусства. Затем экзистенциализм в философско-художественной форме (а подчас и в мифологическо-мистической) описал ситуацию индивида в современном буржуазном обществе, безысходность, трагизм человеческого существования, его отчужденность и пессимизм, заброшенность в мире и страх индивида за свое собственное существование. Это вполне соответствовало художественно заостренному мироощущению и ви́дению мира буржуазными художниками. Но самое главное, чем экзистенциализм оказал и продолжает оказывать влияние на искусство,— это своим учением о человеческой личности, о ее «освобождении» от «повседневности», рутины и косности повседневной жизни, зависимости от общества, «освобождении» от «неподлинного» существования. Проблема человеческой свободы, свободы человеческой личности всегда была и остается в центре внимания искусства. Мы не говорим уже о том, что ряд видных экзистен-

циалистов выражали свои взгляды не только в философских сочинениях, но и в собственно художественных произведениях (Сартр, Камю, Симона де Бовуар и другие).

В связи с тем, что экзистенциализм продолжает оказывать довольно значительное влияние на буржуазную культуру и искусство, необходимо хотя бы бегло рассмотреть взгляды основных его представителей на проблему искусства и личности.

Согласно Ясперсу, человеческая культура насчитывает около пятишести тысяч лет. Примерно за пятьсот лет до нашей эры человек начинает осознавать себя самого, свои границы и бытие. Именно в это время он осознает свое бессилие перед враждебным и страшным миром. Стоя на краю пропасти, человек стремится к освобождению и спасению. Он начинает ставить себе радикальные вопросы о бытии и о своем собственном существовании. Сознание начало осознаваться, а мышление, направленное на само себя, осмысливаться. Именно в этот период возникли основные категории, которыми люди мыслят вплоть до сегодняшнего дня, и были созданы начала мировых религий, которыми люди продолжают жить еще и сегодня. С этого момента, полагает Ясперс, начинается настоящая история. Однако сама история является путем к надысторическому, ибо рассмотрение истории ведет к выходу за историю. Научный подход к истории невозможен. «*Точка зрения* становится только *эстетическим рассмотрением* истории»*.

* K. Jaspers, Vom Ursprung und Ziel der Geschichte, Zürich, 1949, S. 337.

Человеческая культура, которую он сводит к истории идей, религии, философии и искусства, развивалась. Человечество достигло больших успехов в науке и технике. Однако, согласно Ясперсу, прогресс может быть в чем угодно, только «не в субстанции человеческого бытия»*. Человек, как «духовная сущность истории», остается таким же, каким он был раньше. Человек может смотреть на мир лишь эстетически. Отсюда особая важность и значение искусства для человека. К тому же наша человеческая фантазия наполнялась с древнейших времен искусством, поэзией, философией. Благодаря искусству человек приобщается к трансцендентному, потустороннему. «Созерцание искусства не является промежуточным бытием, но бытием потусторонним»**.

Искусство помогает человеку отвлечься от повседневности, реальности, избавиться на какое-то время от страха, забот и страданий и испытать потрясение, наслаждение, радость и веселье. Чем сильнее разлад человека с действительностью, с реальной жизнью, тем более необходимо ему искусство. Больше того: «Разрыв между действительностью собственной жизни и глубоким удовлетворением через искусство проявляется решительнее там, где искусство достигает величайших глубин»***. Трагичность человеческого

* K. Jaspers, Vom Ursprung und Ziel der Geschichte, Zürich, 1949, S. 317.

** K. Jaspers, Philosophie, Bd. 1, Springer-Verlag, Berlin—Göttingen—Heidelberg, 1956, S. 332.

*** K. Jaspers, Philosophie, Bd. 1, S. 332.

существования Ясперс усматривает в том, что все самые высокие человеческие ценности обречены на неизбежную гибель. Вся история человечества есть крушение самых лучших человеческих идеалов и ценностей. Для Ясперса трагизм не в кьеркегоровском «или—или», а в том, что зло находится в самом добре или благе, безобразное в прекрасном, ложь в истине и т. п.

Искусство, по Ясперсу, в известном смысле выше философии, ибо в нем имеется образ присутствия трансценденции, к которой стремится философия. Когда философия исчерпывает свои возможности, «тогда открывается мир искусства как превосходящее откровение, которое философия понимает лучше, чем искусство поняло само себя»*. Философия приводит к «усвоению» искусства, в свою очередь, философ может достигнуть посредством искусства того, чего он не мог достигнуть как философ при помощи философии. Легко видеть, что отказ Ясперса от рационального постижения действительности и человека, усиленное подчеркивание иррационального и трансцендентного начал в мире и искусстве импонируют многим представителям буржуазного искусства, как некое откровение и озарение, которым могут обладать лишь исключительные, самобытные и оригинальные личности.

Основная философская работа Сартра «Бытие и ничто» вышла во время фашистской оккупации Франции, в 1943 году. В связи с этим его философия, как это отмечает в своей работе Э. Соловьев, носит ярко выраженный антиколлаборационистский характер. Мы хотели бы остановиться на рассмотрении основных категорий его философии, связанных с проблемой человека.

* K. Jaspers, Philosophie, Bd. 1, S. 339.

В центре его внимания стоят собственно человеческие проблемы: свободы, ответственности, выбора, ситуации и другие. Сартр, как и другие экзистенциалисты, исходит из того, что существование предшествует сущности. Человек, согласно Сартру, «заброшен» в мир, и нет никаких причин, которые могли бы объяснить необходимость его появления и пребывания в мире. В этом смысле человеческое существование ничем и никем не детерминировано, оно абсолютно свободно. «Я осужден существовать всегда по ту сторону моей сущности, по ту сторону побуждений и мотивов моего акта: я осужден быть свободным»*.

Здесь Сартр следует кьеркегоровой традиции — рассматривать человеческое существование вне истории, а историю вне человеческого существования.

Для человека «быть — это *выбирать себя*»**. Как и Кьеркегор, Сартр считает, что личность может реализоваться именно в выборе самого себя. Самым фундаментальным актом свободы является выбор, который «есть выбор меня самого в мире и одновременно открытие мира»***. Это

* J.-P. Sartre, L'Être et le Néant, Essai d'ontologie phénoménologique, Librairie Gallimard, 1948, p. 515.

** J.-P. Sartre, L'Être et le Néant, p. 516.

*** J.-P. Sartre, L'Être et le Néant, p. 539.

весьма важное и принципиальное положение философии Сартра и экзистенциализма вообще. Если учесть, что эта работа писалась и вышла в свет в годы фашистской оккупации, то станет ясным ее социально-политический смысл. Выбрать самого себя — это значит сделать выбор в сложившейся исторической ситуации, принять на себя вину и ответственность за то, что свершается и свершится.

Но активную деятельность человека Сартр интерпретирует в лучшем случае как «индивидуальную практику», а чаще всего просто как изменение. «Быть свободным, это быть — свободным-для-изменения (etre-libre-pour-changer). Стало быть, свобода содержит в себе изменение существования окружения: препятствия для преодоления, полезности для использования... Быть свободным, это *быть-свободным-для-делания* и это *быть-свободным-в-мире*»*. Таким образом, собственно практическая, материально-производственная практика человечества не принимается во внимание Сартром. Он ограничивается чисто индивидуальной, эмпирической практикой, которая носит к тому же совершенно абстрактный характер.

Большое внимание проблеме человека, его «подсознанию» и различного рода скрытым инстинктам уделяет философия фрейдизма. Открытие «первоначальной и неограниченной *сексуальности* человека», сделанное Фрейдом, нанесло весьма ощутимый удар религиозным философским концепциям, которые рассматривали человека как чисто рациональную и мыслящую субстанцию. Если отвлечься от деталей и крайностей фрейдистской доктрины, то ее основной тезис можно свести к тому, что сексуальность должна быть признана как существенная часть структуры человека, как элемент, который действует в самых различных проявлениях его жизни. Буржуазная философия оценивала это положение фрейдизма, как освобождение от всякого детерминизма, как акт искренности человека перед самим собой и перед лицом проблемы человека.

Безусловно, доктрина Фрейда имеет некоторые позитивные элементы в том, что она обратила внимание на считавшуюся до этого «запретной» одну из существенных и важных сторон человеческой жизни и человеческих отношений. Однако эта доктрина вместо того, чтобы установить влияние сексуальности на человеческое существование вообще, на его разум, мышление, занялась доказательством того, что эта сексуальность является самой характерной и самой определяющей чертой человека. Больше того, сексуальность была объявлена «непознаваемой», «подсознательной», «инстинктивной», в результате чего место пуритански-мещанского запрета занял запрет «интеллектуальный». Сложность человека и его структуры была объявлена его «недостатком» и «ущербностью», а его физическое и духовное совершенства стали выдаваться за самые порочные дефекты. И чем больше сокрушался и низводился человек с гордого пьедестала «венца природы», тем больше восхвалений сыпалось на головы «ниспровергателей» как «освободителей» от детерми-

* J.-P. Sartre, L'Être et le Néant, p. 588.

низма природы и человеческого разума. Произошло переосмысление понятий: самые высшие человеческие ценности были объявлены «ничтожными», а самые низменные были признаны за самые совершенные и великие. Отрицательность, негативность была возведена в высшую позитивность. Появляется громадная литература, посвященная низменным, злобным, враждебным, вырождающимся элементам и аспектам человеческой жизни. В самом обращении к теневым, отрицательным сторонам жизни еще нельзя усматривать ничего плохого и предосудительного, поскольку реальная жизнь никогда не бывает абсолютно чистой и гармонической. Однако эта литература не просто обращала особое внимание на отрицательные стороны человеческого существования, а всячески смаковала их, не пытаясь даже как-то устранить или уничтожить их или хотя бы уяснить человеку его ситуацию, показать ему действительность во всей ее противоречивости. Напротив, ясное и разгаданное она превращала в загадку, ребус, шифр, непознаваемое, бессознательное. Эта литература рассеивала самые последние и невинные мечты человека, разрушая все его связи с действительностью, замыкая его в себе самом, оставляя его наедине с призраками страшной и враждебной действительности, вызванными и созданными больной фантазией в страхе и отчаянии что-либо изменить и переделать. Философское и художественное освоение и познание действительности подменяется мифотворчеством — верным признаком декаданса и разложения буржуазного общества.

Вся буржуазная философия так или иначе ограничивала индивидуум его собственными пределами, точнее, всякий другой выступал для индивидуума его границей, его пределом. Подобное понимание отражало реальное положение человека в буржуазном обществе, положение, которое Гоббс охарактеризовал как «войну всех против всех» или такую ситуацию, где «человек человеку волк».

Маркс, исследуя «анатомию» капиталистического общества, приходит к выводу, что оно представляет собой лишь исторически преходящую форму человеческого общества, что капитализм в силу объективных исторических законов развития человеческого общества должен уступить свое место обществу социалистическому и коммунистическому, в котором исчезнет эксплуатация человека человеком. Только с этого момента начнется настоящая история, ибо период, в котором имела место эксплуатация человека, производство и воспроизводство отношений, враждебных человеку и человеческому, представляет собой, согласно Марксу и Энгельсу, лишь предысторию. Мечта об индивидах, не подчиненных больше разделению труда, вылилась у различных мыслителей прошлого в идеал «Человека», человека вообще, которым подменяли действительно существовавших индивидов, а действительный исторический процесс рассматривался как процесс самоотчуждения этого «человека».

Существенным недостатком всех прежних революций было то, что они оставляли нетронутым характер деятельности. Эти революции приводили лишь к иному распределению этой

деятельности, к новому распределению труда между иными лицами, в то время как «коммунистическая революция выступает против прежнего *характера* деятельности, устраняет *труд* и уничтожает господство каких бы то ни было классов вместе с самими классами»*.

Идеологи прошлого мечтали в основном об усовершенствовании, точнее, о самоусовершенствовании и саморазвитии индивидуумов. Поскольку бóльшая часть общества не только не имела для этого соответствующих средств, но и была лишена элементарных и необходимых условий для существования, то эти мечты в лучшем случае оставались утопиями. Маркс и Энгельс показали реальные, действительные пути освобождения и изменения людей. Чтобы изменить сознание и способности людей, необходимо изменить материальные условия их жизни и деятельности. Этого можно добиться только при помощи революционной практики.

К. Маркс и Ф. Энгельс рассматривали коммунизм как производство самой формы общения, как установление подлинно человеческих отношений и формирование всесторонне развитой, целостной человеческой личности. «Коммунизм отличается от всех прежних движений тем, что совершает переворот в самой основе всех прежних отношений производства и общения и впервые сознательно рассматривает все стихийно возникшие предпосылки как создания предшествующих поколений, лишает эти предпосылки стихийности и подчиняет их власти объединившихся индивидов... Различие между индивидом как личностью и случайным индивидом — не просто логическое различие, а исторический факт. В различное время оно имеет различный смысл, так, например, сословие, а также plus ou moins семья, есть в XVIII веке нечто случайное для индивида. Это такое различение, которое не мы должны делать в применении ко всякой эпохе, а такое, которое каждая эпоха сама делает между различными элементами, находимыми ею в готовом виде, действуя при этом не согласно понятию, а под давлением материальных жизненных коллизий»*. Каждое человеческое поколение создает определенный объем материальных и культурных ценностей, делает то или иное количество достижений и открытий в различных областях и сферах своей жизнедеятельности. Но эти достижения и открытия и вообще весь уровень материальной и духовной культуры того или другого поколения возможны только на основе всей предшествующей культуры.

Не приходится говорить о важности темы сегодняшней дискуссии. Что человек стал основным и главным предметом философии и искусства — об этом говорят все выдающиеся философы и художники, и, может быть, лучше всего об этом свидетельствуют философские сочинения и произведения искусства, в центре внимания которых стоит человек, человеческая личность. Этот факт по-разному оценивается фило-

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, стр. 70.

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, стр. 70—71.

софами. Одни полагают, что столь большое внимание, уделяемое проблеме человека, является показателем зрелости философии, а также и самого человека и человеческого общества. Другие, например Хейдеггер, напротив, усматривают в этом факте доказательство кризиса и разложения философии и искусства, а также кризиса, переживаемого самим человеком.

Основоположник Итальянской коммунистической партии Антонио Грамши считал проблему человека основной философской проблемой. «Что такое человек? Этот вопрос является первым и главным вопросом философии»*. При этом он критикует различного рода идеалистические и вульгарно-материалистические концепции, которые сводят понимание человека или к чистой абстракции, или к натурализму.

По мнению Антонио Грамши, философию нельзя свести ни к абстрактной «антропософии», ни к натуралистической «антропологии», поскольку ни та, ни другая не дают ответа на вопрос о том, что такое человек. Самым верным ответом на вопрос о том, что такое человек, является, говорит Грамши, ответ, данный Марксом. «Утверждение, что «человеческая природа» — это совокупность социальных отношений», является самым удовлетворяющим ответом потому, что оно включает в себя идею становления; человек становится, постоянно изменяется с изменением социальных отношений, и потому, что это утверждение отрицает понятие «человека вообще»; на самом деле социальные отношения являются выражением различных социальных групп, единство которых является диалектическим, а не формальным»*. При этом любопытно отметить, что, согласно Грамши, человеческую природу нельзя найти в отдельном человеке, но только во всей истории человеческого рода, ибо «природа человека — это «история»**. Совокупность социальных отношений нужно понимать генетически, в процессе их становления и развития, поскольку каждый индивид не только является синтезом существующих отношений, но также историей этих отношений, то есть содержит в себе все прошлое. Это особенно важно подчеркнуть, ибо существует ряд концепций, противопоставляющих индивидуума обществу и рассматривающих их вне истории. У Грамши же человек есть синтез и история общественных отношений: отдельный человек отражает в себе общество, общественные отношения и их историю, а общество представляет собой органическое единство индивидов.

Искусство является формой общественного сознания, отражает мир в художественных образах. В связи с этим основным является вопрос об отношении искусства к действительности. Здесь можно провести аналогию с основным вопросом философии: в отношении искусства к действительности также существуют два аспекта или две стороны — онтологи-

---

* A. Gramsci, Il Materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce, 1955, Giulio Einaudi Editore, p. 27.

* A. Gramsci, Il Materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce, 1955, Giulio Einaudi Editore, p. 31.

** Там же.

ческая, выражающая первичность действительности по отношению к искусству, и гносеологическая, выражающая познавательные возможности искусства, его познавательную функцию.

Доказывать первичность объективной действительности, жизни по отношению к искусству разнозначно доказательству существования мира. Эту первичность, примат действительности по отношению к искусству признают многие буржуазные философы и эстетики, например Маритен, Жильсон, Байер, Дюфренн, Гартман и другие. А вот положение о том, что искусство не только отражает действительность, но и творит ее,— это положение нужно еще доказывать.

Попробуем разобраться в этом.

Прежде всего данная позиция не учитывает роли практики в процессе отражения, в процессе познания. Безусловно, прямо и непосредственно из идеального невозможно вывести материальное или создать его. Но никто, кроме отъявленных идеалистов, и не собирается прямо и непосредственно выводить или создавать материальное из идеального. Маркс и Ленин потому и подчеркивают роль практики, что она и только она представляет собой основу, условие и средство диалектики материального и идеального, то есть перехода материального в идеальное и идеального в материальное.

Прослеживая роль практики в познании, Ленин пишет: «Сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его»*. В каком смысле? В том, что человеческое отражение носит активный, действенный характер, под которым следует понимать постоянную и непосредственную связь отражения и познания с практикой, с практической деятельностью человека. Поскольку отражение и познание действительности постоянно соотносятся с практикой, то сама практика выступает не как что-то постороннее и чуждое процессу отражения и познания, а как непосредственная действительность. В результате отражения человек создает определенную картину мира. Мир, как правило, не удовлетворяет человека, и он стремится его преобразовать своей практической деятельностью: «мир не удовлетворяет человека, и человек своим действием решает изменить его»**. Так идеальное превращается в материальное благодаря практической деятельности человека.

Сказанное в полной мере относится и к искусству. Искусство, бесспорно, есть форма общественного сознания. Вместе с тем оно является специфической формой жизнедеятельности человека. В искусстве и благодаря искусству человек не только отражает, познает мир, других людей и самого себя, но и стремится представить себе и другим мир таким, каким он должен быть. Мир постигается с точки зрения законов прекрасного. Воля, ум, чувства и энергия человека направляются благодаря произведениям искусства на преобразование мира по законам прекрасного. В этом смысле хотя искусство и являет-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 194.

** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 195.

ся отражением действительности и ее порождением, тем не менее в известной мере оно всегда находится как бы впереди, как некий идеал, согласно которому действительность должна быть преобразована. Это и есть объективный момент или аспект соотношения искусства и действительности. И хотя здесь нельзя проводить такой прямой и непосредственной связи искусства с материально-производственной практикой — все же искусство возникло из практических потребностей и существует благодаря вечно живительному источнику — действительности — жизни, под которой следует понимать прежде всего практическо-теоретическую деятельность человека, а не пассивное существование, не пассивное прозябание, снижающее человека до уровня животного.

Существует и субъективный момент или аспект в отношении искусства к действительности. Он состоит в том, что человек, вступая в практически-теоретические отношения с природой, с действительностью, включает в эти отношения самого себя и других людей. Исследуя роль практики в теории познания, В. И. Ленин делает следующее замечание: «Понятие(=человек) как субъективное снова предполагает само-в-себе сущее инобытие(=независимую от человека природу). Это понятие (=человек) есть *стремление* реализировать себя, дать себе через себя самого объективность в объективном мире и осуществить (выполнить) себя. В теоретической идее (в области теории) субъективное понятие (познание?) как общее и само по себе лишенное определенности противостоит объективному миру, из коего оно почерпает определенное содержание и наполнение»*.

Человек как социальное существо всегда стремится реализовать себя, свои творческие замыслы. В этом смысле искусство как художественное отражение действительности и специфическая форма предметной деятельности и жизнедеятельности представляет собой наиболее универсальную форму реализации творческих сил человека, наиболее адекватную форму воплощения их в действительность.

Мир на самом деле почти никогда не удовлетворяет человека, и он стремится изменить его соответственно своим идеалам. Однако изменить его не так просто. В своей практической деятельности человек нередко сталкивается с такими трудностями, которые представляются ему непреодолимыми (порой они действительно являются таковыми). Здесь начало «расхождения» человека с действительностью. «Объективный мир» «идет своим собственным путем», и практика человека, имея перед собой этот объективный мир, встречает «затруднения в осуществлении» цели, даже натыкается на «невозможность»...** А невозможность осуществления целей человека означает невозможность его реализации как человека. Тогда человек отворачивается от действительности и пытается реализовать себя в самом себе. «Неисполнение целей (человеческой деятельности) имеет своей причиной

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 194.

** Там же, стр. 196.

(Grund) то, что реальность принимается за несуществующее (nichtig), что не признается ее (реальности) объективная действительность»*. Затруднения или невозможность реализации целей человека приводят его к тому, что он находит уверенность только в своей субъективной действительности, отказываясь от объективной реальности. В этом один из источников «разочарования» человека в действительности и источник различных форм бегства человека от этой действительности. Следовательно, в этом можно видеть источник различного рода романтических иллюзий, когда человек, разуверившись в реальной жизни, уходит в себя и начинает создавать иллюзорную действительность и иллюзорные миры. Ярким подтверждением этого являются современная буржуазная философия и буржуазное искусство.

Отрицание реальной действительности приводит к тому, что сама практика и человеческая воля превращаются в своеобразное препятствие к достижению поставленных человеком целей. Выход один: необходимо признать объективную действительность, вступить с ней в определенные практическо-теоретические отношения, не забывая о единстве познания и практики. В противном случае: «Добро, благо, благие стремления остаются **СУБЪЕКТИВНЫМ ДОЛЖЕНСТВОВАНИЕМ**»**... Благодаря практике, практической деятельности человек изменяет мир и самого себя.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 199.

** Там же, стр. 196.

Именно благодаря практической деятельности человек утверждает себя как общественное, социальное существо. И в практической деятельности и благодаря ей человек создает материальные и духовные ценности, создает мир «по своему образу и подобию», то есть действительно человеческий мир. «Результат действия,— пишет Ленин,—есть проверка субъективного познания и критерий **ИСТИННОСУЩЕЙ ОБЪЕКТИВНОСТИ**»*.

Как часто человек, вступая на нелегкий путь творчества, стремится поставить себе такие цели, которые до него еще никто не ставил. Начинается период мучительных поисков и раздумий. Одни цели сменяются другими. Каждая, вначале казавшаяся счастливой находка оказывается чем-то давно известным. Открытия приводят к новым трудностям и разочарованиям. В конце концов, человек находит какую-то оригинальную идею, ставит себе целью ее воплощение в действительность. И вдруг оказывается, что эта идея является не столь уж новой и оригинальной или она уже давным-давно носится «в воздухе», в головах многих людей. В этом случае заурядный «творец», художник пытается приписать эту идею и цель ее осуществления себе, как свое величайшее открытие, или тут же отказывается от нее и ее осуществления на том основании, что она — достояние многих (а ему нужно что-то сверхоригинальное и единственное в своем роде). А подлинный художник берет эту идею, ставит своей целью ее осуществление и идет к своей цели

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 200.

несмотря ни на что. Достижение поставленной цели требует колоссальных усилий, громадной воли, стойкости, терпения и мужества, не говоря уж о труде.

«Законы внешнего мира, природы, подразделяемые на *механические* и *химические* (это очень важно), суть основы *целесообразной* деятельности человека.

Человек в своей практической деятельности имеет перед собой объективный мир, зависит от него, им определяет свою деятельность.

С этой стороны, со стороны практической (целеполагающей) деятельности человека, механическая (и химическая) причинность мира (природы) является как бы чем-то *внешним*, как бы второстепенным, как бы прикрытым»*.

Таким образом, цели человека и средства их достижения определяются законами внешнего объективного мира. Эти законы являются основой целесообразной деятельности человека, основой познания и отражения мира человеческим сознанием.

Конечно, это познание или отражение никогда не бывает абсолютно полным и совершенным. Скорее всего это бесконечный процесс приближения человека к познанию законов природы. Это вечное и бесконечное «движение» человека и природы, а поскольку, как отмечает Ленин, мозг человека является продуктом той же природы, то и движением природы к человеку и к самой себе. Но не в смысле абстрактно-идеалистического понимания движения человека вообще к природе, как это имеет место, например, у Аббаньяно, а в том смысле, что конкретно исторический человек, используя орудия и средства производства исторически конкретного способа производства, все глубже и все полнее познает законы природы. В этом практическо-теоретическом процессе природа и человек как бы идут навстречу друг другу, сближаются друг с другом. Именно в этом смысле искусство и будет «местом встречи» природы и человека, а также одним из путей и средств познания и самосознания.

Но говоря о познавательной функции искусства, подчеркивая этот момент, нельзя упускать ни в коем случае и другую его роль.

Искусство, говорил Маркс, доставляет человеку величайшее наслаждение. И в этом огромная сила искусства, ибо эстетическое наслаждение невосполнимо и незаменимо ничем.

И если техника (механическая, химическая и т. п.), определяемая законами природы, служит целям человека, то техника искусства (живописная, музыкальная и т. п.) служит художнику как средством познания и отражения природы и действительности вообще, так и средством самовыражения и самопознания. Здесь прав Аббаньяно, когда он говорит, что художник, не нашедший своей техники, не реализовался как художник.

Ленин высказывает положение, имеющее принципиальное значение для логики и теории познания: «Если рассматривать отношение субъекта к объекту в логике, то надо взять во внимание и общие посылки бытия *конкретного* субъекта (=*жизнь*

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 169—170.

человека) в объективной обстановке»*.

В такой же мере данное положение относится и к искусству. Если художник хочет выявить подлинное место субъекта и его отношение к объекту, то он должен принять во внимание *конкретного* человека и его жизнь и деятельность в конкретных объективных обстоятельствах. Речь идет именно о конкретном человеке в конкретных обстоятельствах, а не о типе в типических обстоятельствах.

В опубликованном в № 2 журнала выступлении В. Межуева есть положение о необходимости целостной личности уже сегодня, а не в будущем, поскольку без личности, без народа, представляющего собой личности, нельзя построить коммунистическое общество. Это очень верно, особенно если иметь в виду, что под коммунизмом Маркс и Энгельс понимали не «*состояние*, которое должно быть установлено, не *идеал*, с которым должна сообразовываться действительность. Мы называем коммунизмом *действительное* движение, которое уничтожает теперешнее состояние»**. Интересно и другое положение в выступлении Межуева, когда он говорит, что «человек поднимается до уровня личности тогда, когда он не опускается до уровня обстоятельств, когда не обстоятельства диктуют ему, а он диктует обстоятельствам». Чисто внешне это звучит верно, поскольку здесь выражается простая мысль: человек должен преодолевать встречающиеся на его пути трудности, а не приспосабливаться к ним, не подделываться под них, не останавливаться перед ними. Но все дело в том, что понимать под обстоятельствами. Речь должна, видимо, идти не о том, чтобы человек не опускался до уровня обстоятельств, а о том, чтобы человек преобразовывал действительность в соответствии с какими-то конкретно историческими «проектами» или, как сейчас модно говорить, «моделями», внося в это преобразование что-то свое, личное. Дело иногда вовсе не в том, чтобы встать выше обстоятельств (здесь вообще трудно применять такие термины как «выше», «ниже» и т. п.), а в том, чтобы выявить новое, прогрессивное и воплотить его в жизнь.

Вызывает возражение и следующее положение из выступления В. Межуева: «Если знание говорит: «все можно», то нравственное поведение начинается с честного установления того, что «нельзя». Сформулировать личность — это, в известном смысле, сформировать в человеке способность к нравственному запрету». Мне ясны мотивы данного утверждения: В. Межуев хочет противопоставить «запреты» произволу, распущенности, хунвейбиновщине, фашизму и т. п. Но ведь дело в том, что все эти вещи вырастают как раз из различного рода «систем запретов», то есть различного рода моральных, политических, экономических и т. д. систем, которые так или иначе выражали «запреты». Еще Гегель как-то сказал, что закон или моральный кодекс принимается только тогда, когда в этом есть определенная необходимость. Следовательно, если какой-то

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 184.

** К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, стр. 34.

господствующий класс стремится сохранить свое положение, то он немедленно принимает «писаные» законы и «неписаные» моральные нормы, которые налагают определенные «запреты» на эксплуатируемые классы. Хунвейбиновщина или «культурная революция» — это система различного рода (моральных, политических, экономических и т. д.) «запретов». Фашизм — это тотальная система запретов, налагаемая на всех инакомыслящих и «неполноценных». Поэтому если встать на точку зрения «сформировать личность — это, в известном смысле, сформировать в человеке способность к нравственному запрету», то можно прийти к чему угодно, только не к личности.

Я думаю, что воспитание подлинной личности состоит как раз в снятии запретов, в уничтожении того недоверия к личности, которое содержится в каждом запрете. Следует воспитывать такую личность, которая вела бы себя правильно независимо от каких бы то ни было запретов. Чтобы эта личность носила в себе такую ясность революционного мировоззрения и идеала, столько мужества, ума, мудрости, прекрасного, творчества, что отпала бы всякая необходимость в каких бы то ни было запретах. Личность формируется не запретами, а свободой и в свободе. Но свобода есть познанная необходимость. Нет абстрактной свободы, свобода всегда определяется конкретно историческими условиями, всегда конкретна. Следовательно, свобода личности измеряется глубиной познания исторической необходимости. В этом смысле социалистическое и коммунистическое общества представляют собой такую почву, на которой только и возможно становление подлинной личности.

С помощью какого же средства можно воспитать такую личность, которая бы обходилась без всяких «запретов» и утверждала бы на земле и в космосе только прекрасное? Одним из действенных средств является воспитание искусством. Эффективность воспитания искусством объясняется тем, что оно, доставляя человеку высшее наслаждение, глубоко воздействуя на его чувства и разум, формирует его душу и тело соответственно законам прекрасного, вырабатывает у него тонкий эстетический вкус в самом широком смысле слова. Но все это возможно лишь при одном условии — если само искусство с четких партийных позиций утверждает прекрасное, целостное.

В современной буржуазной эстетике и искусстве появились своего рода «антиэстетика» и «антиискусство», которые видят свою цель в утверждении безобразного. Это бунт художников против той общественной системы, в которую они заключены и которой ограничены. Но это всего лишь еще одна романтическая иллюзия преодоления неизбежных противоречий. В конце концов, такого рода бунт похож на тотальную термоядерную войну, в которой погибает и ненавистное общество и сама личность.

Социалистическое искусство, как и само общество, ставит перед человеком вполне реальные цели и дает ему чистые и честные средства.

Оно дает точные классовые принципы в борьбе за утверждение бесклассового общества и Человека.

Большое искусство малого экрана

А. Караганов

Кинематограф обладает такой подвижностью художественных структур, какой не знают другие искусства. Стилистика фильма, еще вчера казавшаяся наисовременнейшей, сегодня может показаться архаичной. В кино быстро меняются не только приемы, рожденные капризами моды, но и особенности, имеющие более существенное отношение к искусству. Очень немногие завоевания мастеров экрана обретают устойчивость, однако и они не становятся окаменелостями... Надо ли специально доказывать, что такого рода завоевания приходят лишь к тем художникам, в ком постоянно жив дух новаторского поиска. Без новаторства глохнет, задыхается любое искусство. В кино творческие искания приобретают особое значение — в силу уже упомянутой переменчивости искусства экрана, повышенной подвижности его художественных структур. Отсюда настойчивая постановка в кинематографической среде вопроса об эксперименте, о праве на эксперимент.

При всем значении этого вопроса его практическое решение часто наталкивается на трудности, которые кажутся непреодолимыми, — ведь кино это не только творчество, но и дорогостоящее производство. В нем почти неизбежно противоречие между стремлением художника к эксперименту и финансовыми соображениями. Живописцу, чтобы создать произведение искусства, нужны холст, краски, кисти, писателю — бумага и перо; даже для того, чтобы обнародовать эти произведения, потребуются не такие уж большие деньги. Чтобы снять полнометражный фильм, кинорежиссер должен получить триста — четыреста тысяч рублей — не так-то легко рисковать ими, финансируя пробы и эксперименты.

И еще одна сложность, которая часто перерастает в трудно разрешимое противоречие. При современном уровне фильмопроизводства советский кинематограф остро нуждается в постоянном притоке молодых талантов. При этом речь идет не об отдельных смелых выдвижениях начинающих кинематографистов на самостоятельную работу: в художественной кинематографии у нас ежегодно дебютируют 10—15 молодых режиссеров; к этой цифре надо прибавить немалое число драматургов, операторов, художников, актеров, людей других кинематографических профессий.

Дать молодому режиссеру самостоятельную постановку фильма нелегко — для этого требуются крупные суммы денег, большие производственные затраты. А выдвигать молодых надо обязательно. И хорошо бы иметь еще больше дебютов, чем сейчас, — чтобы молодые активнее обогащали нашу кинематографию, чтобы не пропустить талант, не дать ему пройти стороной, создав своей жизнью еще одну (сколько их было!) драму нереализованных возможностей.

Для устранения всех этих сложностей, для разрешения названных противоречий многое может дать короткометражный фильм.

Пока короткометражные фильмы производятся в основном лишь на студиях документальной, научно-популярной и мультипликационной кинематографии. В игровом кино

проблемами короткометражного фильма никто по-настоящему не занимается — ни студии, ни комитеты по кинематографии. Выпуск таких, ставших теперь уже знаменитыми, фильмов, как «Свадьба» и «Зонтик», — не правило, а исключение. Производство короткометражных художественных фильмов у нас в стране по-настоящему не организовано.

А это значит — прокат не получает интересных короткометражек, которые могли бы подключаться к большому фильму или показываться в сборных программах, не говоря уже о программах телевидения. Практика мирового кино неоспоримо свидетельствует, что все эти способы показа короткометражных фильмов (особенно сборные кинопрограммы и демонстрация по телевидению) привлекают миллионы зрителей.

Когда речь идет о короткометражных фильмах, мы не можем думать только об их прокате и показе по телевидению: организация производства таких картин поможет активнее выдвигать молодежь — студии смогут смелее «пробовать» молодых кинематографистов на самостоятельной работе, предоставляя им более широкие возможности проверить себя, совершенствовать, шлифовать свое мастерство.

Интересный и полезный в этом смысле опыт накопили наши венгерские друзья. Почти десять лет работает в Будапеште студия имени Белы Балаша. В эту студию зачисляются на несколько лет выпускники киношколы. Они снимают короткометражки, чаще всего экспериментальные, ищут новое на разных направлениях кинематографического творчества. Лучшие из студийцев выдвигаются на самостоятельную постановку больших фильмов. Так пришел в венгерскую кинематографию Иштван Сабо, чей фильм «Отец» в позапрошлом году получил главный приз на Международном кинофестивале в Москве, так пришли Иштван Гаал, Шандор Шара и другие режиссеры и операторы — их росту помогла молодежная студия, их выдвижение продиктовано самой практикой студии.

Надо ли говорить, что такая система работы с молодыми, выдвижения молодых делает поиски талантов более активными, более результативными.

Естественно, что в нашей многонациональной кинематографии проблема короткометражного фильма не может быть решена созданием одной специальной студии: короткометражные фильмы могли бы выпускать и учебная студия ВГИКа, и «Мосфильм», студия имени М. Горького, «Ленфильм» и республиканские студии. Очевидно, стоит подумать и о специализации некоторых уже существующих и о создании новых творческих объединений короткометражного фильма. Организационные формы надо искать. В этих поисках мы сможем с пользой для дела использовать опыт молодежной студии имени Белы Балаша.

Производство короткометражных фильмов нужно не только молодым.

Известно, что в художественной литературе рядом с романом и поэмой существуют повесть, рассказ, новелла, стихотворение. И настоящий писатель не станет решать задачи новеллы средствами повести

или раздувать повесть в роман. В кино такие смешения жанров довольно часты. Мы помним случаи, когда короткая повесть превращалась в двухсерийную ленту, аморфную и рыхлую, а новелла на экране искусственно усложнялась побочными мотивами, расширялась за счет необязательных деталей. Во всех таких случаях искусство несло большой урон.

Борьба за художественное богатство советского киноискусства предполагает, помимо всего прочего, разнообразие жанров. А это значит, что рядом с кинороманом и многосложной драмой на экране должны занять свое место короткометражный кинорассказ, новелла, стихотворение, многослойные и многозвучные при всей своей краткости. Важные сами по себе для кинематографического решения тех задач кино, которые полноценно могут быть решены только в художественных формах и средствами короткометражного фильма, произведения этих жанров могут оказать плодотворное влияние на всю кинематографию в ее борьбе за выразительную краткость киноповествования, за емкость экранной поэзии. Борьба эта приобрела ныне особую актуальность: художественно неоправданная затянутость действия, длинноты, вялость экранных изображений и ритмов стали широко распространенными болезнями современного кинематографа.

Творческие поиски с помощью короткометражного фильма могут строиться на разных направлениях: обновление киноязыка, наиболее эффективное—не в техническом только смысле, а и в эстетическом — применение новых видов кинематографа, поиски оптимальных художественных решений, позволяющих полнее, творчески интереснее использовать широкий экран, широкий формат, вариоэкран и т. д.

В этой статье по неизбежности много говорится об эксперименте. Для того, чтобы быть правильно понятым, я должен сделать одно отступление, лишь косвенно связанное с темой статьи: само понятие эксперимент нуждается в уточнениях. Когда писатель позволяет себе публиковать эскизы, наброски, «лабораторные» пробы — можно ли назвать эти преждевременные публикации экспериментом? Не являются ли они результатом пониженной ответственности или повышенного самомнения, приравнивающего свои прижизненные публикации к посмертным изданиям классиков? Точно так же и в кино: только законченное произведение, выношенное и выстраданное, имеет право быть обнародованным на экране. Новые пути в искусстве прокладываются не черновиками, а готовыми произведениями, в которых вдохновение таланта соединилось с взыскательной и точной работой мастера.

Но проблема эксперимента не сводится к уточнению разницы между черновиком и законченной вещью. Практика показывает, что в современном искусстве слишком много экспериментируют в поисках новых сложностей художественного самовыражения и слишком мало — в поисках новой простоты киноязыка и новых средств завоевания зрителя, эффективного воздействия на него.

Короткометражный фильм и в этом смысле может быть очень полезен нашей многонациональной кинематографии.

Таковы лишь некоторые аргументы в защиту короткометражного фильма. Могут быть приведены и другие. Но, по-моему, и названных достаточно, чтобы понять нужность такого фильма, его значение для нашей кинематографии. В производстве короткометражных фильмов экономические интересы кинематографа соединяются с решением проблем эстетических, с активизацией и более точной организацией выдвижения и воспитания молодых талантов, с поисками новых возможностей повышения идейно-эстетического уровня советского киноискусства.

Все это дает основания надеяться, что Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР обсудит вопрос об организации производства короткометражных фильмов и найдет реальные пути для его практического решения. Нет никакого сомнения в том, что творческий союз кинематографистов всемерно поможет этому важному делу.

---

70 и 50

В Центральном Доме кино состоялся вечер, посвященный 70-летию со дня рождения и 50-летию творческой деятельности народного артиста СССР режиссера Григория Львовича Рошаля.

Поздравляя юбиляра, председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. Романов сказал: «Мы приветствуем вас как художника, чье творчество неразрывно связано со всей историей советского киноискусства, как общественного деятеля, много сделавшего для пропаганды нашего искусства, внесшего неоценимый вклад в дело развития кинолюбительского движения в нашей стране, и, наконец, просто как хорошего, доброго, отзывчивого человека...»

Рассказывая о творческом пути Г. Л. Рошаля, М. Донской подчеркнул, что такие фильмы, как «Саламандра», «Петербургская ночь», «Семья Оппенгейм», стали классикой советского киноискусства. «В нашей стране не существует антагонистических противоречий между людьми разных поколений. Молодые, талантливые художники входят в искусство, образно говоря, на плечах своих старших товарищей и учителей, и сегодня Григорий Рошаль продолжает свой путь в искусстве не только своими фильмами, но и работой своих многочисленных учеников»,— говорит М. Донской.

Много теплых, прочувствованных, полных любви и признательности слов, шутливых стихов и песен, посвященных юбиляру, прозвучало в этот вечер.

Приветствовать Г. Л. Рошаля приехали делегации кинематографистов Украины, Молдавии, Киргизии, Узбекистана и других союзных республик, члены любительских киноклубов Иркутска, Свердловска, Ярославля, Тулы, Калинина, представители многих киностудий, театров, творческих союзов, редакций газет и журналов, общественных организаций.

За заслуги в деле воспитания молодежи Г. Л. Рошалю была вручена Почетная грамота ЦК ВЛКСМ.

«Высшая радость, которую приносит работа в кинематографе,— это радость творческого содружества,— сказал в своем ответном слове Г. Л. Рошаль,— и все хорошие, добрые слова, сказанные сегодня в мой адрес, относятся в равной степени к моим друзьям, учителям и помощникам».

В заключение вечера были показаны фрагменты из фильмов Г. Л. Рошаля.

Десять тревожных дней на Уссури

Ю. Коровкин, кинооператор

Я часто снимал на Дальнем Востоке у пограничников и военных моряков. В последние годы обстановка на китайской границе становилась все неспокойней. Провокации китайских властей из-за вздорных территориальных претензий участились.

2 марта без предупреждения на советский остров Даманский проникла группа вооруженных китайских солдат и в ответ на требование командира погранзаставы Ивана Стрельникова покинуть нашу территорию открыла огонь по нашим пограничникам. Первые жертвы в бою, первые герои...

10 марта я получил разрешение вместе с тремя моими товарищами-кинохроникерами вылететь на советско-китайскую границу, чтобы снять участников боя, синхронно записать находившегося в госпитале старшего лейтенанта Виталия Бубенина. Не скрою, нас тревожила мысль и о том, что возросшая до невероятных размеров антисоветская пропаганда в Китае может привести к новым провокациям...

12 марта мы встретились в госпитале с раненым 2 марта командиром заставы Виталием Бубениным. Он со своими бойцами первым пришел на помощь группе Ивана Стрельникова, которая вела неравный бой с большим отрядом маоистов, пытавшихся занять остров Даманский. Мы сняли и записали синхронно рассказ Бубенина о том, как героически сражались молодые пограничники, о буднях заставы... Мы уловили в его словах тревогу, почувствовали, что провокаторы не успокоились и несмотря на полученный урок и большие потери продолжают нагнетать напряжение на границе.

В тот же день на вертолете мы перебрались на заставу Бубенина.

Нам хотелось снять людей, принимавших участие в бою, запечатлеть на пленку ту обстановку, в которой жила героическая застава.

Внешне все оставалось спокойно. Уходили в дозор наряды, отдыхали вернувшиеся с границы бойцы... Изменилось немногое, но важное: перед уходом на границу бойцы, отдавая честь героям, останавливались в минутном молчании у братской могилы своих товарищей, погибших 2 марта. Да еще на заставу стали приходить кипы писем со всех концов страны. Советские люди восхищались стойкостью героев. Тысячи добровольцев заявляли о своей готовности прийти к ним на помощь...

В середине дня 14 марта застава была поднята по тревоге. Мы выехали с группой пограничников к острову Киркинский. У берега на нашей территории копошились четыре китайца. Они старались всячески привлечь к себе внимание наших бойцов, чтобы заманить их в засаду. А на китайском берегу по ходам сообщения укрепленного района то и дело мелькали фигуры военных в белых маскхалатах.

Однако наши пограничники, заняв оборону, ничем не обнаруживали себя. И через час четверо нарушителей, не выполнив своей задачи, ушли...

В ночь с 14 на 15 марта китайские провокаторы снова стали активизироваться у острова Даманский.

В 3 часа ночи мы на бронетранспортере отправились на заставу у этого острова. Там уже никого не было. Вся застава и маневренная группа подполковника Яншина заняли оборону на косе, недалеко от острова.

Нас проводили на командный пункт, где находился командир отряда полковник Демократ Владимирович Леонов. Торопимся войти в курс событий, освоиться с местностью. Чувствуется, что обстановка накаляется. С утра провокаторы через мощные усилители стали угрожать нашим пограничникам, требуя отдать им остров Даманский и снять с него наши посты.

В 10 часов 08 минут по пути на остров мы услышали стрельбу... Дорога к нашим позициям дальше шла по льду Уссури, на участке, который простреливался китайцами. На большой скорости мы проскочили опасный район и укрылись за мелколесьем косы, там, где заняли оборону пограничники.

На Даманском уже шел бой горстки наших пограничников с многочисленным отрядом маоистов, напавших на наш дозор.

На помощь пограничникам устремилась маневренная группа подполковника Евгения Яншина — давнишнего друга Демократа Владимировича Леонова.

Китайцы с самого начала боя нарушили международную конвенцию, запрещающую пограничникам использовать какое-либо оружие, кроме стрелкового. Они вели бой с применением минометов и артиллерии.

Сражение становилось все ожесточенней. Для нас — механика Олега Фомина, звукооператора Игоря Смирнова, директора группы Николая Алексеева и меня — это был первый в нашей жизни бой да еще бой, который надо было снять. Необыкновенное возбуждение, подъем сил и какое-то незнакомое до этого чувство единства и взаимовыручки помогли нам работать быстро и уверенно. Очень помогало нам то, что несмотря на напряжение боя Демократ Владимирович Леонов успевал проявить заботу и о нас — подсказывал точки съемок, советовал,

где лучше нам находиться, на что обратить внимание. Мы успели снять Демократа Леонова за 20 минут до его героической гибели. (Он пошел на поддержку мангруппы Евгения Яншина и был убит, когда выбирался из горящего танка. В эти короткие миги нам удалось синхронно записать его голос. Эти записи попали на радио и в газеты...

С острова Даманский на косу подвозили раненых бойцов... Один из них, шепотом, сквозь запекшиеся от жара губы, рассказал: «Когда меня ранили, я заметил приближающихся китайцев и притворился мертвым. Они подошли и дважды выстрелили мне в спину...»

Через час он умер...

Бойцы, раненные легко, отказывались покинуть поле боя.

Мощным ударом маоисты были выброшены с нашей территории, и радиоустановка, еще совсем недавно угрожавшая с того берега нашим пограничникам «оторвать их собачьи головы...», замолкла.

Весь наш народ скорбит о погибших в бою героях. Четырем пограничникам было присвоено высокое звание Героя Советского Союза.

Снимая хронику, мы старались правдиво и точно показать нашим зрителям суровые будни границы, на которой провели тревожные, незабываемые десять дней.

Пройдет время, и снятые нами кадры станут достоянием истории. Многие поколения пограничников, просматривая их, с гордостью и любовью будут вспоминать имена героев острова Даманский: Демократа Леонова, Ивана Стрельникова, Виталия Бубенина, Юрия Бабанского.

Для нас участие в событиях на границе у острова Даманский стало не только школой мужества. В эти дни мы реально ощутили, на какое единство, на какой героизм способны советские люди в минуты опасности, угрожающей социалистической отчизне, наглядно поняли, что у нас, работников советского кинематографа, одна общая судьба с народом, что наше место там, где развертывается борьба за его право на мирный труд и безопасность.

Мы работали в эти дни в дружеской семье корреспондентов «Правды», Всесоюзного радио и журнала «Советский Союз», образовав своеобразный подвижный корреспондентский отряд.

Обычно мы соревнуемся, а то и конкурируем друг с другом в получении информации, стремимся снять что-то такое, чего не успели или не сумели снять другие. В эти же дни все, что удавалось узнать одному, сейчас же передавалось всем, и если возникала возможность снять какой-то важный эпизод, мы не таили эту возможность только для себя, а звали с собой наших товарищей. Так поступали все.

Мы очень признательны корреспонденту «Правды» Юрию Апенченко, редактору Всесоюзного радио Георгию Гордину и корреспондентам журнала «Советский Союз» Юрию Королеву и Маю Начинкину. Они сделали все, чтобы мы с нашей тяжелой кинотехникой смогли проявить маневренность, подвижность и снять в невероятно трудных для нас условиях все то, о чем должны были узнать правду миллионы людей и в нашей стране и за ее рубежами.

Сейчас на границе боев нет, не слышно стрельбы, но пограничники зорко следят за тем берегом, готовые дать решительный отпор всякому, кто посягнет на нашу землю. Готовы и мы, советские кинематографисты. Если возникнет необходимость, мы вновь будем рядом с советскими воинами, в одном боевом строю.

На вклейке — кадры из фильма «К событиям на Уссури» и фотографии, сделанные 15 марта на границе у острова Даманский.

К событиям на Уссури

Полковник Д. В. Леонов за несколько минут до гибели разговаривает с раненым пограничником





На границе у острова Даманский
15 марта 1969 г.











Кинооператор ЦСДФ Юрий Коровкин (справа) и специальный корреспондент журнала «Советский Союз» Юрий Королев во время боя

Новые фильмы

Первый бой Сани Малешкина

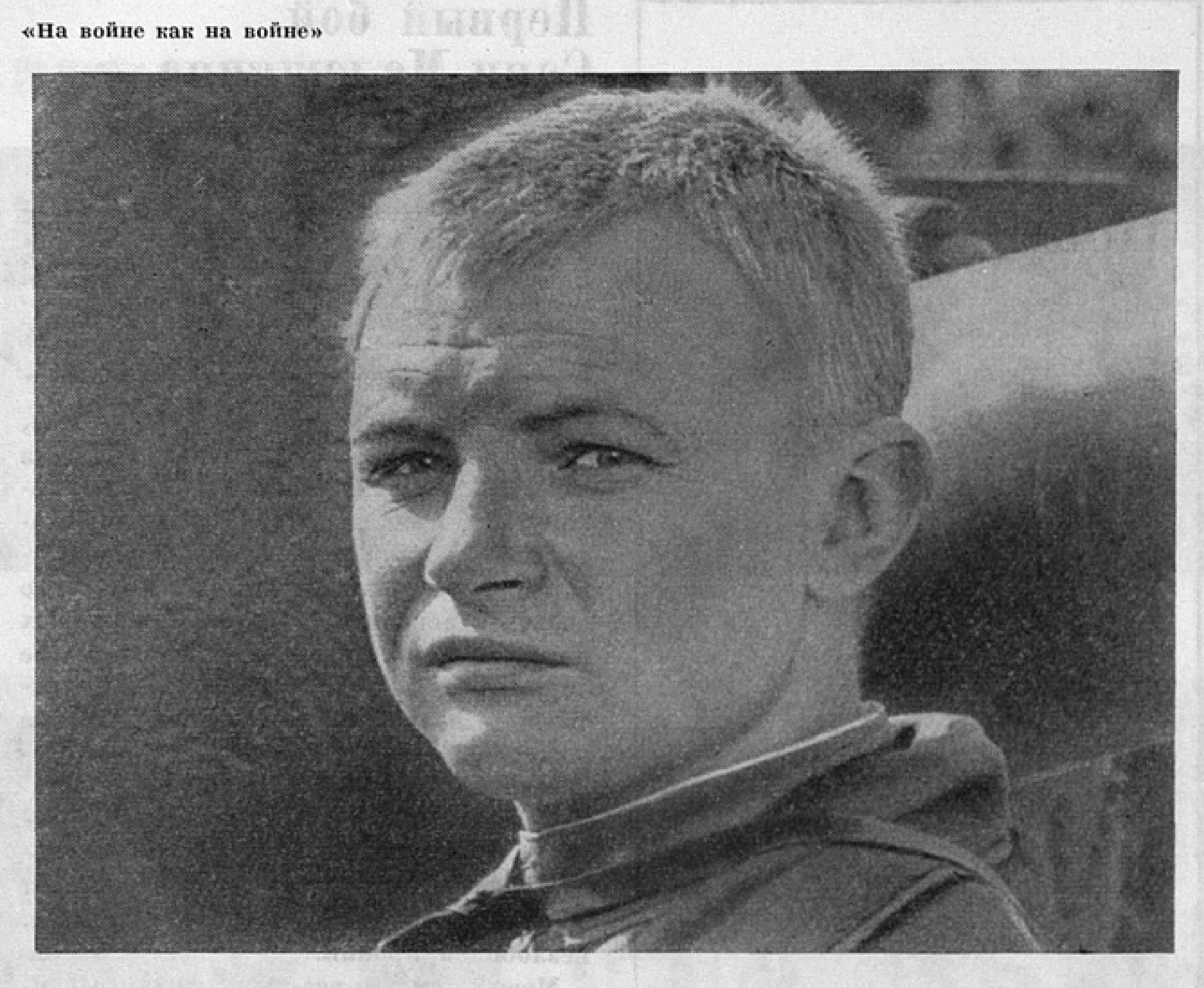
Н. Игнатьева

«На войне как на войне». Сценарий В. Курочкина и В. Трегубовича. Постановка В. Трегубовича. Оператор Е. Мезенцев. Художник С. Малкин. Композитор Г. Портнов. Звукооператор И. Черняховская. Редактор С. Пономаренко. «Ленфильм», 1968.

Заставка этого фильма — медленная, спокойная панорама с верхней точки на освещенную солнцем тихую лесную поляну, где в листве деревьев прячут стволы своих орудий самоходки, — сопровождающая ее плавная мелодия русского вальса в исполнении оркестра народных инструментов создают настроение скорее лирическое, чем скорбное или драматически взволнованное, соответствующее ожиданию тех событий, что должны развернуться в картине о войне. И последующие кадры, дающие начало действию, не нарушают этого спокойно-повествовательного строя, разве что вносят в него долю юмора, интонацию доброй, незлобивой иронии.

Между тем это все-таки фильм о войне. О человеке на войне. Но дым и грохот сражений, напряженность трудного боя, горечь утрат придут на экран позднее. А пока перед зрителем разворачивается военный быт во множестве его нехитрых подробностей, раскрываются отношения людей, соединенных отныне коротким военным определением «боевой экипаж».

Хотя почти четверть века прошло с того самого дня, когда в эфире, перебивая друг друга, все радиостанции мира возвестили о радостном часе Победы, война, тема войны, наверное, надолго еще останется предметом размышлений, исследования художников, благодарным объектом искусства. Об этой суровой поре, о днях тяжких испытаний и великих подвигов много и по-разному рассказывал киноэкран, поднимаясь до возвышен-



ной патетики и «опускаясь» до скромной прозы, обращаясь к языку символов и используя силу достоверности документа.

Фильм «На войне как на войне» режиссера Виктора Трегубовича и писателя Виктора Курочкина (в основу легла его одноименная повесть) в ряду тех произведений, что притягивают к себе не необычностью событий, не исключительностью характеров, а правдой «рядовой» действительности. Стремлением показать ее как бы изнутри, в, быть может, неэффектном, но освещающем важные жизненные детали свете — из них в итоге складывается значительное целое.

«На войне как на войне»... Уже в самом названии обнаруживаются авторские намерения, склонность режиссера к такой манере изображения, какая дает возможность без прикрас и преувеличений нарисовать картину жизни во всех ее реальных противоречиях, неожиданных переплетениях сурового и веселого, страшного и смешного. «На войне как на войне» — и создатели фильма не пытаются завладеть вниманием зрителя с помощью острого, лихо закрученного сюжета: его просто-напросто нет. Развитие действия направляет не сюжетная интрига в ее традиционном понимании, а естественный ход самих событий войны, в котором неизбежно проявляются и общие закономерности и частные особенности человеческой жизни.

В резерве стоит батальон самоходного артиллерийского полка, куда после окончания военного училища попал младший лейтенант Саня Малешкин. Необстрелянный лейтенантик — какой уж это авторитет для бывалых воинов: сержанта Домешека, ефрейтора Бянкина, старши-

ны Щербака. Экипаж подсмеивается над своим командиром, который, требуя точного соблюдения воинского этикета, строгой дисциплины, сам порой забывает об элементарных нормах устава. Не напоминает ли исходная ситуация картины уже знакомое по другим фильмам, не сомкнется ли младший лейтенант Малешкин с теми «непутевыми», что не раз встречались нам на экране, пытаясь вызвать у зрителя поначалу смех, к концу картины — удивление, гордость? Но нет, авторы не соблазнились, казалось бы, напрашивающимся здесь готовым решением, не отдали дань схеме. Не условный персонаж, до поры до времени потешающий публику, Малешкин — живой паренек, поведение которого определяется и возрастом, и обстановкой, и, конечно же, прежде всего самим характером, обрисованным артистом Михаилом Кононовым с настоящей жизненной полнотой.

М. Кононов — молодой актер. Однако в его творческом арсенале образы интересные, яркие, позволяющие говорить и об индивидуальности исполнителя и о том общем, что сближает, объединяет его героев, несмотря на разность изображаемых обстоятельств, эпох, характеров.

«На войне как на войне»



В красноармейце Алешке из фильма «В огне брода нет» не обнаружишь той самостоятельности и решительности действий, той неуемной жажды преобразований, которые отличают семнадцатилетнего «начальника Чукотки» Алексея Глазкова. Алешке еще не свойственно это обостренное чувство ответственности за настоящее и будущее людей, он знает только, что должен сражаться за правое дело революции, что нет другого для него пути. Но так же, как и Алексей Глазков, не по тяжкой обязанности, а по истинно душевной потребности выполняет свой гражданский, классовый долг. И так же, как и он, притягивает к себе симпатии юношеской наивностью, бескорыстием, нравственной чистотой.

В своих героях — простых пареньках, оказавшихся на крутых поворотах истории,— актер раскрывает правду поколения, правду русского характера с его добротой, справедливостью, самоотверженностью.

«На войне как на войне»





И Саня Малешкин, бывший деревенский школьник, колхозный тракторист, потом курсант, а теперь командир экипажа самоходки воплощает общие черты молодежи, занявшей свое место в боевом строю в разгар битвы с немецкими фашистами.

Конечно, не грех посмеяться над промахами молоденького лейтенанта, можно подтрунивать над ним, спрятав ложку под гусеницу самоходки,— Саня Малешкин у М. Кононова, хоть и не тот самый Макар, на которого все шишки валятся, но явно дает повод для иронии, для шуток. Чего стоит только одна его реплика — ответ на вопрос командира танкового полка: «Почему вас не было слышно?» — «Я забыл переключить рычажок...»

Но не незадачливостью вовсе вызывает сочувствие, располагает к себе Саня Малешкин. А своей мечтой о «настоящем бое», своим желанием встретиться лицом к лицу с немецкими «тиграми», своей целеустремленностью и полной самоотдачей.

Режиссер не спешит начать этот первый для Малешкина бой. Он неторопливо, так, что это может даже показаться затянутостью действия, досадными длиннотами, показывает все, что происходит в преддверии сражения. И мы понимаем: здесь не промахи драматургии, не просчеты ритма, для авторов очень важно, чтобы зритель с головой вошел в атмосферу фронтовой жизни, в тот мир настроений, мыслей и чувств, которым живут герои, в характер их взаимоотношений. Чтобы не со стороны посмотрел на происходящее сейчас и позже, когда, наконец, взовьется в небо долгожданная сигнальная ракета, а стал непосредственным соучастником событий, близким соратником этих вот солдат и офицеров —

иначе трудно будет до конца понять и в полной мере оценить значение и величие их подвига.

Поэтому так внимательна камера оператора Е. Мезенцева к деталям быта, к особенностям фронтовой обстановки, а, главное, к героям киноповести — не раз подолгу останавливается она на их лицах, запечатлевая на экране выразительные человеческие портреты, помогая проникнуть в глубину характеров.

Избрав для себя в этой картине стилистику художественной хроники, В. Трегубович и в работе с актерами требовал точной достоверности и вместе с тем выразительного лаконизма, предельной конкретности и способности к обобщению. Это удалось. Образы сержанта Миши Домешека (его обаятельно, темпераментно играет О. Борисов), старшины Гриши Щербака (В. Павлов), ефрейтора Бянкина (Ф. Одиноков), каждый из которых наделен достаточно яркой индивидуальностью, привлекают искренностью и щедростью чувств. И, конечно же, верностью — Родине, товарищу, солдатской дружбе.

Стараясь глубже понять и раскрыть жизненную природу человека, идущего в бой, авторы добиваются полного его слияния с окружающей обстановкой. Батальные сцены даны сквозь призму человеческого восприятия, внутреннего состояния, настроения людей. И стремительное продвижение вперед, к боевым позициям самоходки Малешкина (оператор снял это движение сверху, с самого орудия, потому мы словно мчимся вместе с экипажем, ощущая все дорожные спуски и подъемы), и начало атаки, когда во все полотно широкого экрана двинулись на врага наши танки,— во всех этих кадрах чувствуешь душевное напряжение героев. И уже не раз побывавших в сражениях и только готовящихся к боевому крещению.

Вспоминая о фронтовой поре кто-то сказал: «Мы жили не в ожидании смерти, а в ожидании жизни».

Это ощущение целиком приложимо к героям картины «На войне как на войне». Оно окрашивает их быт, их поступки, оно раскрывает силу их духа и подготавливает нас, зрителей, к тому, что фильм, как будто бы не претендующий на высокий строй, на приподнятое звучание, в итоге оказывается фильмом героическим.

Двинутся в наступление танковые части, уверенно пойдет сквозь дым, навстречу разрывам снарядов самоходка Сани Малешкина. И вдруг — остановка. Затормозит у загоревшейся машины водитель Гриша Щербак, скажет глухо: «Резо подбили...» и... не сможет снова нажать на рычаг управления, выйти из состояния нервного шока. Остановившееся орудие — отличная мишень для врага! И тогда спрыгнет вниз, на землю, Саня Малешкин и, словно не замечая этого кромешного ада—свистящих пуль, оглушающих взрывов, грохота и лязга машин, поведет за собой орудие: сначала медленно, затем все быстрее и быстрее побежит он вперед навстречу противнику, заставляя двигаться вслед машину.

И смешной рязанский парень, новобранец Громыхало (Ю. Дубровин), который «забоялся», оробел поначалу, а потом, понимая, что надо, необходимо вступать в бой («Ну что ж, иттить так иттить...»), крушит противника прямым автоматным огнем, бесстрашно бросается в схватку, которая чуть не стоила ему жизни, если бы не подоспел на выручку Миша Домешек, заслонивший собой солдата и подставивший свою грудь вражеской пуле...

Так происходит в фильме рождение героев.

Оно не воспринимается нами как некий «перелом», неожиданное превращение — оно подготовлено всем предыдущим действием. Только так и могли проявить себя в решающий час эти люди, о которых скромно и просто, но с большой любовью и уважением поведали создатели картины.

Так бытовая, лирическая лента становится для нас лентой героической.

...Склонили головы бойцы над свежевырытой могилой только что погибшего товарища. Минута тишины — какой важной и необходимой кажется здесь эта наполненная столькими чувствами, такая эмоциональная пауза! Вы уже готовы отдать дань такту и художественному чутью постановщика, как вдруг это прекрасное безмолвие (на нем и следовало бы поставить финальную точку) нарушает звучная мелодия песни.

Речь идет не о том, хороша или нехороша эта песня о земле, которая вместо того, чтобы родить хлеб, пылает огнем военных пожарищ. Она — из другой картины. Она не укладывается в эстетику данного произведения, в его стилистику.

Очень жаль, что этого не почувствовал режиссер, столь чуткий в фильме к гармонии всех его художественных компонентов, убедивший нас большой и малой правдой своего рассказа о войне.

Путь к перевалу

Т. Хлоплянкина

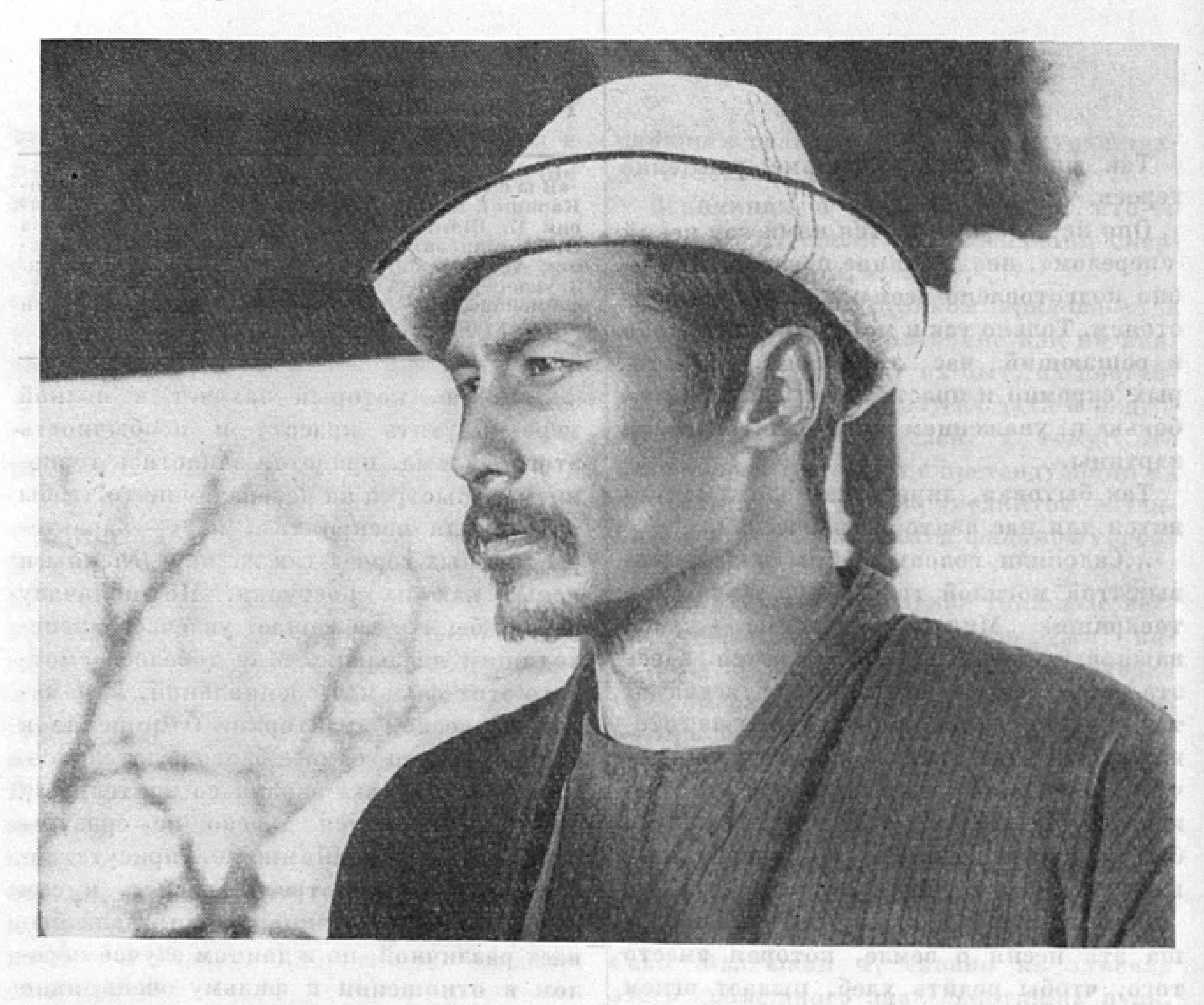
«Выстрел на перевале» («Караш-Караш»). По мотивам повести М. Ауэзова. Сценарий Б. Шамшиева и А. Ашимова. Постановка Б. Шамшиева. Оператор М. Туратбеков. Художник А. Макаров. Композитор Д. Тер-Татевосян. Звукооператор А. Полканов. Редакторы А. Сулейменов, Б. Джакиев. «Киргизфильм» и «Казахфильм», 1968.

Зрителю, который захочет в полной мере ощутить красоту и необычность этого фильма, придется запастись терпением. «Выстрел на перевале» не то чтобы труден для восприятия, нет — характеры главных героев так же определенны и ясны, как их поступки. Но поначалу словно бы что-то мешает увлечься происходящим на экране. Мне довелось смотреть этот фильм в специальной, кинематографической аудитории. Отношение к авторам было самое благожелательное. И все же контакт экрана со зрительным залом установился далеко не сразу — режиссер Болот Шамшиев, присутствовавший на просмотре, наверное, и сам это заметил. Конечно, реакция зала бывает различной, но в данном случае перелом в отношении к фильму очень явно соответствовал перелому, что произошел в настроении, стилистике самого фильма. И возникает вопрос, можно ли было избежать тех потерь в зрительском внимании, которыми ознаменовалось начало просмотра?

Попытаемся же вслед за главным героем повторить его путь к перевалу — к тому перевалу, откуда он, свершивший, что было ему предназначено, глянул на лежащую внизу землю.

Вот начало истории, которая рассказывается с экрана.

Бахтыгул, чтобы отомстить за смерть брата, угоняет из табунов богатого бая Сальмена несколько коней. Его жестоко избивают. Тогда Бахтыгул едет искать защиты у волостного Жарасбая и стано-



вится его помощником в ожесточенной предвыборной борьбе.

То, что на бумаге можно уложить в несколько строк, на экране становится серией пространных эпизодов. Вот Бахтыгул собирается в путь. Вот он появляется в большом ауле Жарасбая. Жарасбай в этот момент кормит сокола. Неторопливые разговоры, многолюдная суета вокруг Жарасбая и его сокола, вокруг приезда Бахтыгула, вокруг его подарка, врученного старшей жене Жарасбая...

Затем — еще и еще эпизоды, рассказывающие о приезде к Жарасбаю генерала со свитой, о конфликте местного населения с русскими крестьянами-переселенцами, о подготовке к выборам и борьбе двух баев за место волостного...

Чтобы вникнуть во все детали этой истории, нужно знать многое, чего мы порой не знаем или знаем в самых общих чертах. Что, например, угон коней — барымта — являлся неписаным степным обычаем силой брать то, что принадлежит человеку по праву. Что обычай этот порой превращался в средство шантажа и запугивания в борьбе баев друг с другом. Что существовал даже такой термин — барымтачи — и герой фильма Бахтыгул был, по-видимому, одним из таких вот профессиональных барымтачей — смелых и ловких исполнителей чужой воли. Что женщина с надменным смуглым лицом, вышедшая навстречу Бахтыгулу и благосклонно принявшая его дар, была старшей женой мирзы Жа-

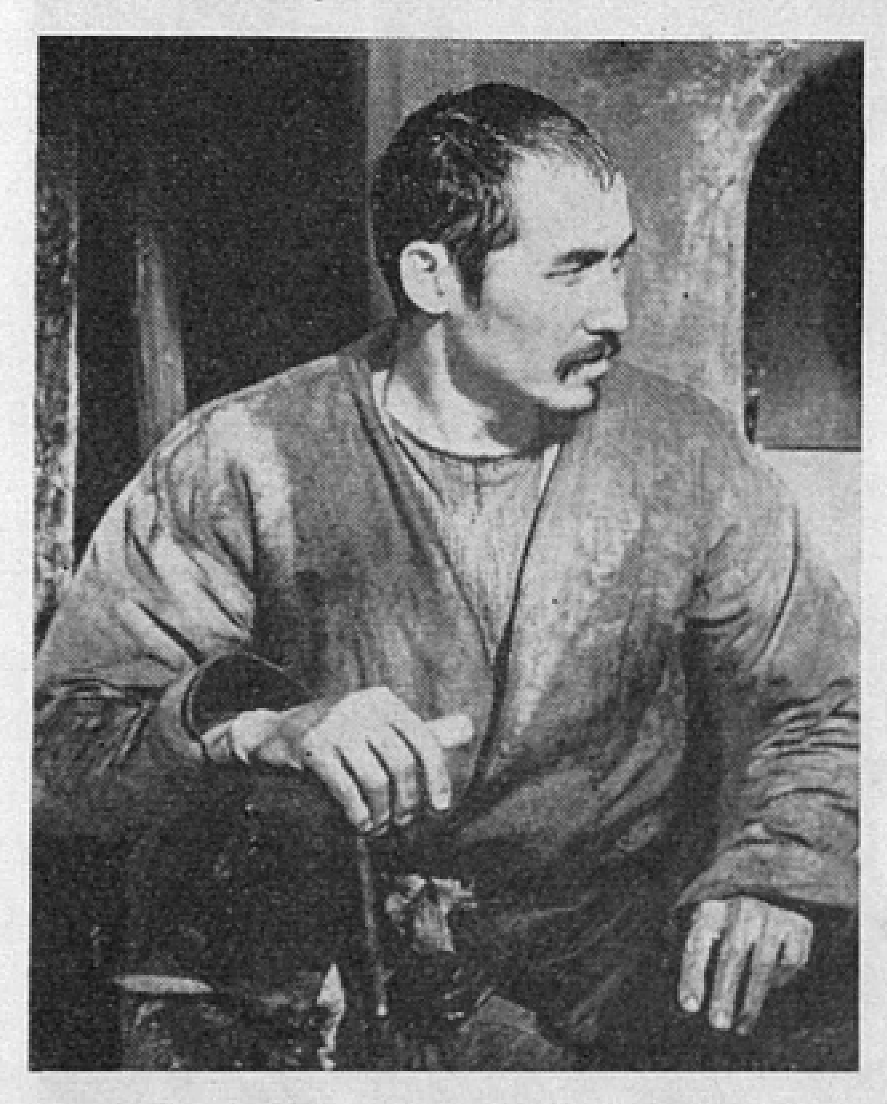


расбая — лицом очень важным и занимающим в ауле особое положение. Одежда, способ общения людей друг с другом, приветствия, жесты, слова, изъявления дружбы или вражды, по-видимому, в этом фильме не случайны, а строго соответствуют традициям и обычаям тех лет.

Во всем этом, конечно, надо разобраться. Но разбираемся мы с некоторым трудом, хотя и понимаем, что все эти частности фильму, режиссеру были совершенно необходимы. Ведь если их не будет, повествование потеряет конкретность, превратится в абстрактную историю некоего джигита, который угнал коней у одного бая, затем просил защиты у другого и т. д. Есть ли выход из этого противоречия между трудным, своеобразным материалом и нашим недостаточным знанием его?

Если попытаться ответить на этот вопрос умозрительно, то, по-видимому, надо признать, что в фильмах, подобных «Выстрелу на перевале», такого рода трудности неизбежны. Перед авторами экранизации (фильм поставлен по повести М. Ауэзова) — киргизским и казахским кинематографистами Б. Шамшиевым и А. Ашимовым — было два пути. Первый — сознательно упростить сюжет, отбросив все частности и все подробности, давно похороненные временем. Второй — отказаться от какой бы то ни было адаптации, посвятить зрителя во все перипетии сложной предвыбор-

«Выстрел на перевале»



ной борьбы баев, поступившись при этом в какой-то степени зрелищностью.

Авторы выбрали второй путь. Более трудный. Менее выигрышный. Наверное, правильный, хотя Болот Шамшиев как режиссер со своей ярко выраженной индивидуальностью начинается только во второй части картины (примем это условное деление, быть может, не совсем точное).

Что же происходит дальше?

Бахтыгул становится правой рукой Жарасбая. Преисполненный благодарности к заступившемуся за него мирзе, он возглавляет дерзкий набег на табуны соперника Жарасбая. Жарасбай побеждает на выборах. А когда требуют того обстоятельства, он легко предает своего верного помощника. Бахтыгула арестовывают. Убежав из-под стражи и спрятавшись в горах, Бахтыгул убивает мирзу.

Убивает не только своего личного врага — убивает классового противника. Убийство приобретает острую социальную окраску — оно совершено человеком, жизненная дорога которого неизбежно привела его к «перевалу».

Эта, вторая часть уже не требует никаких дополнительных пояснений, обращения к специальным источникам и т. д. Что же произошло? Почему мы, с таким старанием одолевавшие начало фильма, вдруг начинаем чувствовать себя своими среди этих людей? Изменился материал? Проще и доступнее стал язык картины?

Изменился режиссер. Он словно бы вдруг вырвался на свободу из плена тех деталей и подробностей, которыми было так насыщено начало киноповествования.

По-видимому, бытописание не является сильной стороной Шамшиева. Все эти медленные панорамы, проезды и проходы, все эти подробности далекого, ушедшего быта даются ему с некоторым трудом, и, главное, не слишком его интересуют, не вдохновляют, хотя он и старается этого не показывать.

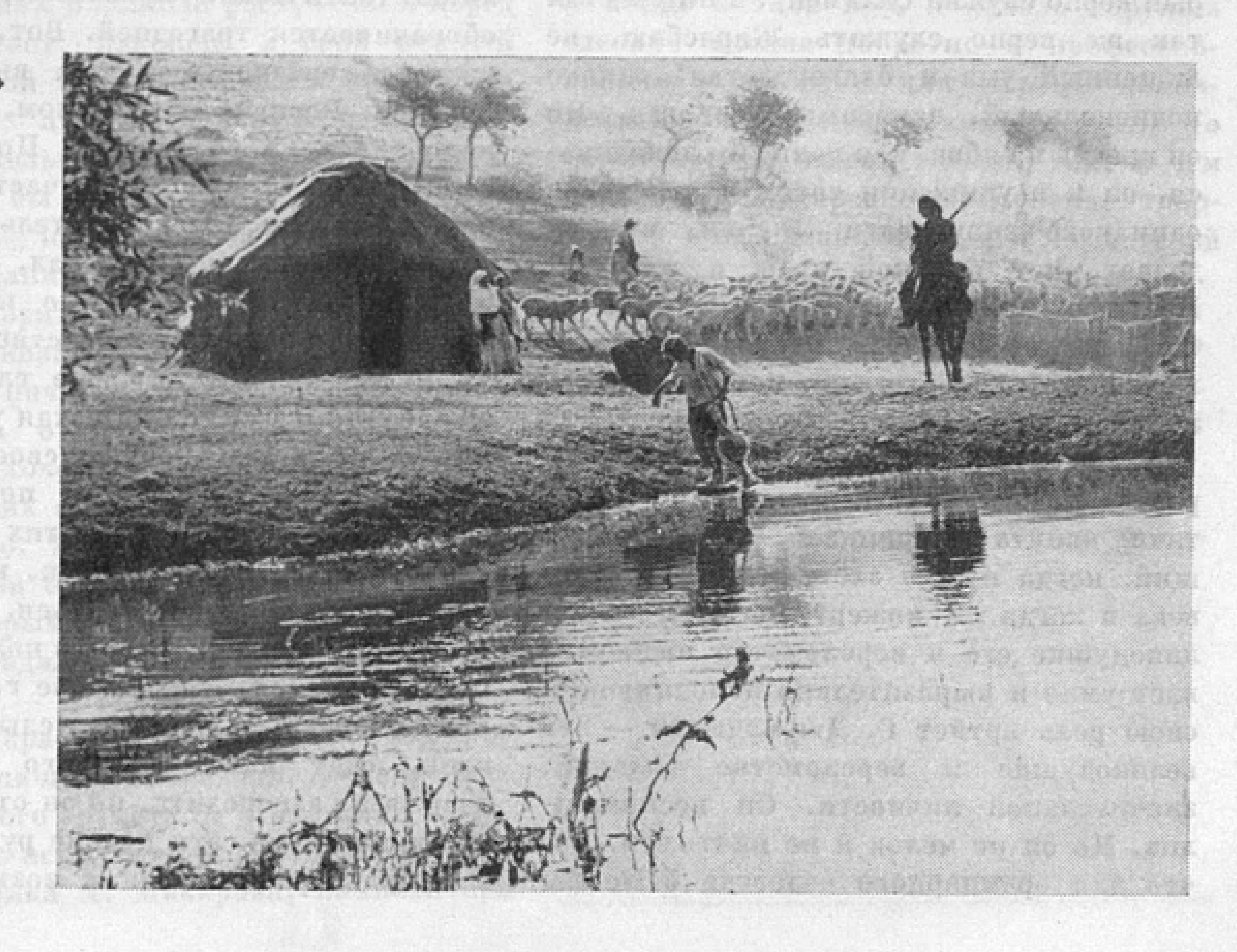
Как режиссер со своей манерой и индивидуальностью Шамшиев начинается там, где есть ритм, темп, острые драматические столкновения, где можно говорить языком романтической поэзии, а не прозы. Разумеется, действие фильма разворачивается во вполне реальной среде. Это не легендарная, песенная страна воинов и сказителей, нет, это дореволюционное Семиречье — с баями и политической борьбой, с русскими генералами и переселенцами, с ажиотажем вокруг выгодных земельных участков и довольно сложными отношениями между местной знатью, с путаницей и неразберихой, которой знаменовалось переселение рус-

ских крестьян на земли тогдашнего Туркестана.

Фильм точен не только этнографически, он стремится дать социальный портрет жизни народа, разглядеть во всей этой чересполосице национальных, родовых, внутрипартийных конфликтов социальные корни, быть может, пока еще неведомые Бахтыгулу, но реально существующие.

Поэтому вряд ли стоит искать сходство между мирзой Жарасбаем, победившим на выборах бая Сальмена, и героями древнего эпоса. Точно так же, как бедняк Бахтыгул, у которого есть, кажется, только одно орудие мести — конокрадство, пришел в фильм из вполне реальной действительности, а не из легенд. Но в то же самое время сходство есть. Более того, фильм обретает уверенность и силу именно тогда, когда мы ощущаем это сходство, бог знает, откуда взявшееся и вряд ли поддающееся точному объяснению.

Что собственно происходит на экране? Всего лишь обычное нападение на табуны соперника, рядовая, привычная для тех мест барымта, с помощью которой Жарасбай надеялся одолеть Сальмена на выборах. Но этот бег лошадей, когда светлы и отчетливы среди тьмы только облака да еще вершины близких гор, эта бешеная, захватывающая дух скачка — нет, это не просто барымта, это бесконечная радость свободы, это сила и удаль, это «момент истины» для главного героя, когда наиболее полно проявляются его смелость, мужество, вольнолюбие, темперамент. Кто такой Бахтыгул? Придавленный жизнью бедняк, кото-


«Выстрел на перевале»



«Выстрел на перевале»

рый верно служил Сальмену, а потом стал так же верно служить Жарасбаю, не лишенный ума и благородства, однако подневольный, зависимый человек. Но он красив и гибок, как воин, им любуешься, он и в унижении своем и в радости одинаково значителен. В том, что он делает, нет никакой позы и рисовки. Непрофессиональный артист, художник Сюйменкул Чокморов показал ту силу характера, которую не могли сломить никакие испытания и бедствия.

А кто такой Жарасбай? Вероломный, расчетливый бай, олицетворение политики «кнута и пряника», точно знающий, когда нужно заступиться за человека и когда им пожертвовать. Но и великодушие его и вероломство подчеркивает умно и выразительно исполняющий свою роль артист С. Джумадылов — это великодушие и вероломство сильной, значительной личности. Он несправедлив. Но он не мелок и не ничтожен. То, что для ординарного человека было бы лишь тактическим просчетом, для него оборачивается трагедией. Вот, кажется, уже все совершилось. На выборах он победил. Верным Бахтыгулом, когда понадобилось, пожертвовал. Правда, как выяснилось, с продажей участка он поторопился: тот, кто доверительно и вроде бы бескорыстно нашептывал, что землю надо продать, обязательно и поскорее продать, на самом деле действовал в своих интересах. Но чего не случается в жизни? Да и участок не такая уж безмерная плата за благополучие свое, за место волостного. Но Бахтыгул подстерегает его на перевале, и два этих человека, два врага, встречаются так, как только они и могли бы встретиться. Бахтыгул встает со своей винтовкой в полный рост, отчетливо видный на гребне горы, и окликает врага. Жарасбай, услышав этот крик, едет навстречу. Его пытаются удержать, загородить, но он отбрасывает эти чужие тела, эти цепкие руки. Лицом к лицу встречается он с возмездием.

Погоня... Драка... Единоборство героя с бурным потоком, когда гибнет в волнах конь, а бесчувственного всадника выбрасывает на скалы... Зритель любит такие сцены. Режиссеры тоже их любят. Если только позволит сюжет — и погоня, и драка, и схватка героя со стихией в фильме обязательно будут. Они как разрядка после напряженной умственной работы, они удовлетворяют нашу потребность в движении, переключая зрителя на иной ритм, иной темп. Но как часто актерам в таких эпизодах почти нечего делать! У Болота Шамшиева иначе: самые зрелищные, самые событийные эпизоды являются в то же самое время и самыми актерскими. Когда Бахтыгул теряет коня в горном потоке, когда он скрывается среди скал от преследования, когда, прежде чем послать во врага пулю, он встает перед ним в полный рост, — он и перед нами встает, наконец, в свой полный рост, герой и воин, потомок сильных и свободных людей. И ассоциации вызывает несколько иные, чем вроде бы должен был бы вызвать этот человек — на самом деле не герой и не воин, а барымтач, преданный своим господином. Здесь бы поговорить о сложностях и противоречиях жизни дореволюционного Туркестана, почитать бы о переселенческой проблеме, о борьбе враждующих партий — а хочется снять с полки «Манаса». В этих ассоциациях нет ничего надуманного. Просто у режиссера Болота Шамшиева есть очень ценный и редкий дар, которым он смог заразить или который разгадал у тех, с кем работал над картиной, — у оператора М. Туратбекова, у прекрасного актера С. Джумадылова, сыгравшего Жарасбая, у непрофессионального артиста С. Чокморова, очень интересно исполнившего роль Бахтыгула, у художника А. Макарова, композитора Д. Тер-Татевосяна и других участников фильма. Этот дар — способность к героическому, поэтическому воспроизведению мира. Не случайно первой работой выпускника режиссерского факультета ВГИКа была документальная короткометражка «Манасчи», рассказ о народном певце, чей способ мышления и мировосприятия, по-видимому, очень близок натуре самого режиссера. Да и фильм «Выстрел на перевале», начавшись с быта, с прозы, незаметно перешел в иное качество: обстоятельные, медленные строки вдруг зазвучали в ином ритме, стали стихами. И быть может, не проявись эти его творческие пристрастия так определенно, мы не останавливали бы внимания на том, что слишком медленным был разбег и не сразу сумел сжиться с фильмом зрительный зал. В конце концов ведь и начало картины сделано вполне добротно и профессионально — особенно для первой полнометражной художественной ленты. Но экран прежде всего увлекает тем, в чем чувствуется авторское вдохновение, творческий и гражданский пафос создателей картины.

Виринея из Небесновки

Ю. Ситников

«Виринея» (по повести Л. Сейфуллиной). Сценарий А. Шульгиной. Постановка В. Фетина. Оператор Е. Шапиро. Художник Л. Шилова. Композитор В. Соловьев-Седой. Звукооператор Г. Эльберт. Редактор В. Шварц. «Ленфильм», 1968.

Когда в 1924 году в журнале «Красная новь» вышла повесть Лидии Сейфуллиной «Виринея», бесспорным оказалось одно: шумный успех новой повести. Об остальном спорили.

Для писательницы «Виринея» была повестью «о деревенской женщине, стихийно рванувшейся к очистительной грозе Октябрьской революции».

Сибирские крестьяне из коммуны «Майское утро» оценивали повесть иначе:

«Тишина. Мерно тикают часы. На сцене при свете лампочки читают...

«Виринею»...

Но вот зачитана последняя страница, и книга тихо закрывается. В полутемном клубе шевелятся седые бороды, мохнатые шапки, платки...

— Та-а-к...— вздыхает ситцевый платок.— Ничего она не стремилась для общего дела. Ломалась, ковылялась, а все для своего положения.

— То-то,— замечает сосед,— ей, главное дело, нужен был самец и ребенок. За Павлом она шла так, попросту, побабьи. Пойди Павел за белыми, и она бы за ним...

—...Не довел писатель до конца, до большого дела Виринею. Запутался. Что делать с Виринеей? Взял — да трахнул ее об скребушку...» — так выглядит в статье А. Аграновского «Генрих Гейне и Глафира» («Известия» от 7 ноября 1928 г.) требовательный и нетерпеливый крестьянский разговор о Виринее, примером жизни так и не ставшей: слишком рано для этого погибла она в схватке с белоказаками, ударившись затылком об острую железную скобку для отскребывания грязи, вбитую около крыльца. Критическая эта оценка совпала отчасти с мнением известного в те годы критика, что повести Сейфуллиной обнаруживают однобокость и крайнюю условность изображения деревни.

Но что ни говорили о повести, а в в 1926 году «Виринею» поставил театр имени Вахтангова, и спектакль этот в истории советского театра стал классическим. В статье Б. Захавы «О творческом методе театра имени Вахтангова» («Советский театр, 1931, № 12) именно сценка из «Виринеи» иллюстрировала столь важный для автора этой статьи принцип «волнения от сущности», когда «сущностью сценической жизни становится ...мысль героя,— следовательно его идеологическое содержание». И не случайно в 1934 году Максим Горький писал Сейфуллиной, что она имеет «все данные для того, чтоб талантливо знать, талантливо различать нужное от ненужного, находить в навозе жизни ее жемчужные зерна. Именно об этом говорят «Ириней», «Правонарушители» и другие рассказы...»

После всех споров о «Виринее» и других произведениях Сейфуллиной о революции в деревне бесспорным осталось одно: есть в творчестве этой писательницы некая волнующая сущность — и вот героиня повести и пьесы недавно стала героиней оперы С. Слонимского, восстановлен спектакль на сцене театра имени Вахтангова, первое творческое объединение «Ленфильма» выпустило фильм «Виринея» по мотивам произведений Сейфуллиной, как бы завершив ряд трансформаций этого литературного образа.

Именно потому, что кинотрансформация сейфуллинской Виринеи, оказавшись



последней по времени, существует в определенном ряду, важно понять, чем же привлекала к себе эта повесть, написанная в характерной для прозы двадцатых годов манере.

«Речиста писательница! И речь у нее геройская, обрубистая, без проволочек. Захват душевный эта писательница делает», — говорила в конце двадцатых годов читательница из крестьян, и сотоварищи по коммуне с ней не спорили. Но время шло, оценка стиля стала иной, и сама Лидия Сейфуллина в «Разговоре с молодыми писателями» говорила, что произведения, написанные о периоде гражданской войны «этой рубленой прозой, оправданы. Но в дальнейшем, когда дыхание эпохи стало другое... у советских писателей меняется ритм...» Неодобрительно отзывается писательница и о «Виринее», как о прозаическом произведении: «Потом уже, когда эту повесть попросили переделать в пьесу... я увидела, как хорошо в драматическом произведении проверяется, сколько есть лишнего в повести, романе. Много лишнего автору разрешается говорить от себя, если он пишет не пьесу, а рассказ. Нужно представить это произведение на сцене театра и потом подумать, что же здесь лишнее?»

Это парадоксальное недоверие прозаика к прозе, стремление, словно «алгеброй — гармонию», проверить прозу — драматургией, поскольку прозаику разрешается говорить «много лишнего от себя», доказывает, что для писательницы возможность отделить авторское,



лирическое начало прозы от объективного, эпического, была не только допустимой, но и желательной. Независимо от теоретической правильности подобного утверждения и применимости его к таким писателям, как Чехов или Горький, существенно, что, поскольку оно практически воплощено в прозе самой Лидии Сейфуллиной, задача экранизации или инсценировки ее произведений сильно облегчается. Для писательницы не столь важно, как она видит; для нее гораздо важнее, что именно происходит в поле ее зрения. Причем основой происходящего — а значит и каркасом всего повествования — оказываются сюжет и диалоги действующих лиц. То, что в произведениях Сейфуллиной часто можно выделить без особого труда драматургическую основу, не погрешив при этом против авторского представления о мире, объясняется одной важной особенностью творческого метода писательницы. Для нее сам материал должен был сделаться «говорящим»: художник должен выделить «из слепящего какофонией красок полотна жизни сгусток типичнейших ее черт», и оттого он никогда не станет «для ярко нарисованного им мира толмачом в поле зрения читателя» — важно дать читателю самому увериться в полной правде написанного. Это Л. Сейфуллина писала в 1923 году за год до создания «Виринеи» и год спустя после завершения повести «Перегной», эпизоды которой вошли в фильм.

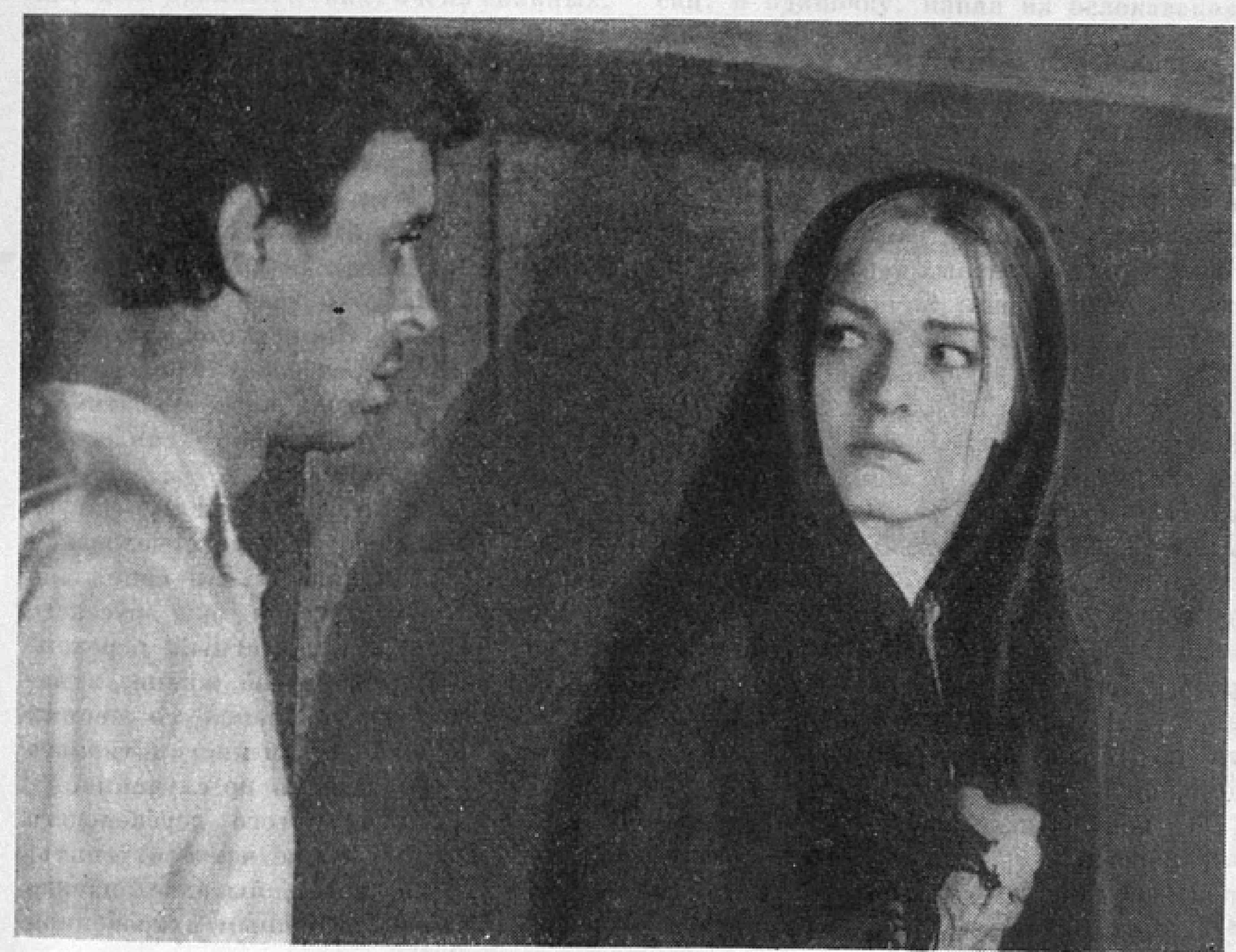
Сейфуллина не боялась слова «бытописатель». Ведь бытом тогдашней деревни была революция. Она-то, революция, и стала идеологическим содержанием произведений писательницы. А психологическую атмосферу ее повестей и рассказов создавали конфликты сильных крестьянских характеров, понятых обоб-

щенно, так что «сгусток» «типичнейших черт жизни» оказывался не описанием быта, а изображением революционного бытия русской деревни.

В повести Сейфуллиной деревня Акгыровка, где живет Виринея, расположена у самых башкирских земель; в нижней Акгыровке живут православные, победнее, наверху — раскольники, «кержаки», побогаче. Хотя рядом с деревней строят железную дорогу, местность эта глухая, до города ехать — за сутки не обернешься.

Авторы фильма Акгыровку назвали Небесновкой, оставив все остальное без изменений. Несколько раз в течение фильма повторяется кадр — доска на столбике, на доске надпись: «Небесновка», под надписью цифры — число мужских и женских душ, война идет, цифры зачеркиваются, над ними ставятся новые. Потом «Небесновка» тоже перечеркивается, появляется новая надпись — «Интернационаловка». Эти кадры, ниточкой продернутые сквозь весь фильм, — как бы заявка на обобщающую условность, совершенно явную в финальных кадрах фильма. Но в остальном, если не считать красивых панорам, напоминающих зрителю о поэзии родной природы, а также

«Виринея»





«Виринея»

о других кинокартинах, где были уже подобные, не столько лирические, сколько видовые отступления, фильм снят просто, как бытовой. Поэзию его создают не столько монтаж или особое искусство оператора, сколько сами характеры. В фильме нет сюжетных загадок, все просто, все по истории: начинается первая мировая война, живет Небесновка плохо и трудно. Потом возвращаются с фронта солдаты, начинается революция. Движение истории показано через события деревенского быта. А сценарий фильма (написанный А. Шульгиной) построен таким образом — и это мне кажется его достоинством, — что организующим центром каждого эпизода оказывается яркая, неожиданная крестьянская индивидуальность в том или другом, но всегда характерном ее проявлении. Характерность эта не только психологическая, но и социальная.

Вот начальные кадры фильма: пыльная дорога, обрывки плача и песен, провожают бабы мужей на войну. Камера выхватывает то одну, то другую деталь, но так, что внимание ни на чем не задерживается, кроме как на странной фигуре на холме, которая сперва существует одним планом со всеми, а потом камера ее все больше подчеркивает, выделяет. И вот эта фигура и запоминается вместе с другими, но ото всех особо: Магара, деревенский юродивый, праведник. Он кричит, что много лишнего народа развелось в России, а земли мало, и дотоле царь воевать будет, пока лишний народ у себя не переведет.

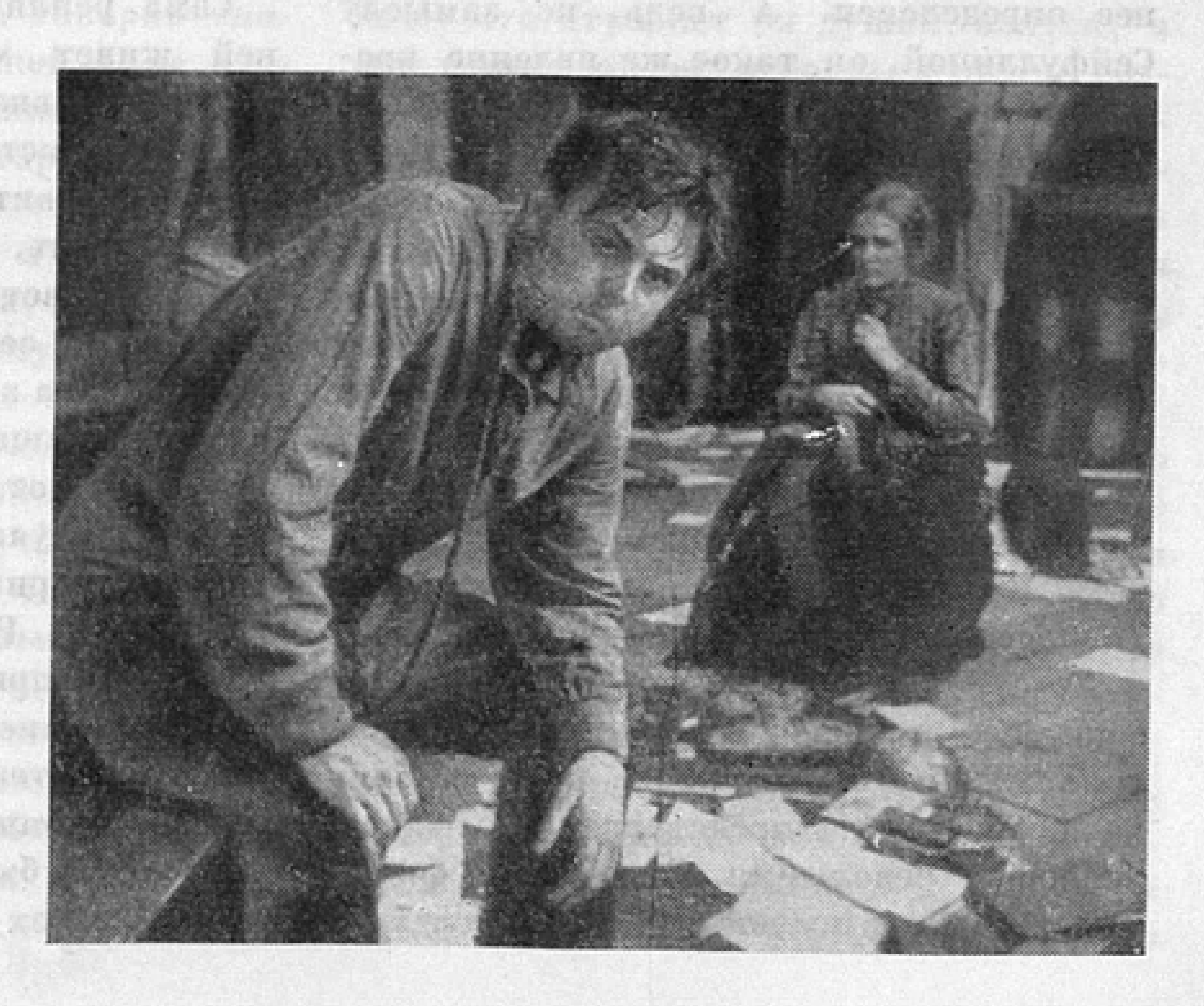
Эта огромная, богатырская фигура мужика, решившего стать «человеком божьим», и психологически и социально чрезвычайно характерна для русского крестьянства — и в тягостный, переломный момент крестьянской жизни, в начале войны, она возникла со своими темными, исполненными инстинктивного протеста пророчествами не случайно.

Конечно, фигуру этого деревенского пророка можно бы еще четче оттенить, выделить — но тогда бытовое начало оказалось бы вытесненным откровенной

поэтической символикой, а стилистика фильма, как уже говорилось, иная. Однако сам материал — тот же характер Магары, например, — из этой бытовой тональности фильма выбивается. Ведь не случайно и в сценарии и в повести во время войны теряет деревня своего святого. Не может он выдержать всего сразу — и войны и собственной своей сильной плоти. Молит о смерти (в фильме моление это проходит как-то скороговоркой) — и ложится умирать. Но не отпускает его с земли мужичья богатырская плоть. Мучительное томление духа деревенского праведника, борьба его за собственную смерть — вот центр ряда эпизодов, драматических, очень сильных, но завершающихся как бы несколько водевильно: ведь в повести Магара бога проклинает, а не просто начинает буянить от своевольного самодурства. Но выявлять полнее этот характер значило волей-неволей возводить его в степень поэтического символа. У Сейфуллиной он и является одним из ярчайших воплощений многоликой крестьянской стихии. Совершенно ясно по исполнению этой роли А. Папановым, что таким он мог оказаться и в фильме.

Но, словно стремясь «притушить» слишком уж яркий драматизм, силу этого характера, авторы фильма кое-что сгладили по сравнению с повестью, где Савелий Магара был осужден не за убийство инженера, а за кощунство: на иконе в церкви узнал он старичка-святителя, в ложном видении возвестившего ему смерть,— и тут уж досталось старцу! А в конце повести он, каторжник, проклявший бога, гибнет, по-богатырски, в одиночку, напав на белоказаков. Почему-то в фильме, где революционная ситуация в деревне показана прежде всего через столкновение сильных народных характеров, именно Магара выглядит приглаженным. Непонятно, чего в конце фильма хочет Магара, этот сгорбленный, укрощенный жизнью старик...


«Виринея»



В то же время общим, так сказать, планом деревенская, крестьянская стихия в революции показана ярко: новая эра в жизни Небесновки началась сельской сходкой, где большевик Павел Суслов, предложив спеть «Интернационал», зовет всех, кто хочет, записываться в партию. Снова эти эпизоды построены на столкновении полярных характеров: наряду с Павлом в поле зрения камеры оказывается его антипод Антип-кержак, богатый мужик, дядя Виринеи (А. Трусов). Удачно передан этот крестьянский тип старообрядческого начетчика, цепкого, упрямого, как ушедший в землю кривой корень. И возражает он Павлу Суслову по-начетнически хитро и изворотливо.

Что же до самого Павла, которого играет В. Невинный, то в этой очень правдоподобной и веселой сцене переименования Небесновки в Интернационаловку он хорош. Однако в фильме в целом по характеру своему этот персонаж наименее определенен. А ведь, по замыслу Сейфуллиной, он такое же явление крестьянской стихии страстей, как и Софрон, герой повести «Перегной», из биографии которого авторы фильма перенесли в жизнь Павла Суслова такой существенный факт, как наметившийся было роман с городской библиотекаршей (в «Перегное» закончившийся тяжко и трагически).

В фильме немало хороших актерских работ — как всегда хорош Е. Леонов в роли Михаила, зятя Магары, интересна Н. Федосова в характерной роли Мокеихи.

Автору сценария и постановщику фильма «Виринея» удалось наметить ряд сильных и самобытных крестьянских характеров, дать представление о «деревенской» революции. Это делает фильм интересным и полезным. Но одновременно создатели фильма продемонстрировали множество нереализованных возможностей, именно в части более глубокого и яркого изображения характеров. Возможно, пришлось бы тогда искать иную стилистику целого, но что делать, если того требует взятый во всей своей полноте материал? В сущности, единственным образом, развернутым во всю глубину и силу, оказался образ Виринеи, Виринеи Авимовны, кержачки.

...Вот прибежала Виринея вместе с другими посмотреть, как «преставляется» Магара. Но не умирает незадачливый угодник, многим от этого уже становится смешно.

«Вирка взглядом с тем парнем веселоглазым встретилась. Не сдержала смеха. Сверкнув зубами и зазолотившимися от дерзкого веселья переменчивыми глазами, крикнула громче, чем сама хотела:
— Дедушка Савелий, а ты бы тоже слез да поразмялся. Спину, чать, отлежал? А?»

Сама реплика дерзка, определенна, в ней живет характер. Об описательной части отрывка этого не скажешь: в нем слишком явственна стилизация, и трудно представить себе, какой она была в этот момент, Виринея, потому что громоздкие, цветистые определения не дают разглядеть ее лица. Может, она просто созорничала здесь? Однако неожиданная, озадачивающая людей прямота кержачки вовсе не от озорства — это ясно по другим ситуациям, по тому, что именно говорит Виринея, иногда — по авторскому тексту. Но это последнее — только иногда. И при чтении повести возникает странное впечатление, что не столько авторский текст, сколько реплики и поступки Виринеи, угловатые и неожиданные, как бы существующие сами по себе, делают ощутимым этот характер.



В фильме, произнося приведенную выше реплику, Виринея не смеется и не кричит. Она улыбается, а говорит спокойно, с затаенной усмешкой — не насмешкой, а именно усмешкой. Потому что она не только над Магарой смеется, но отчасти и над собой, что поверила сдуру, побежала смотреть, а ведь знала, что-то такое про себя знала, чему смерть Магары по виденью божьему противоречила бы, а вот воскресение его это знание подтвердило. И уже за несколько кадров до того, как спокойной, отрезвляющей репликой своей подняла она Магару из гроба, начала Виринея вот так улыбаться, чуть-чуть высокомерно и в то же время, испытующе глядя на Магару, посмеиваться про себя... Это не та улыбка, когда, словно напоказ, зубы сверкают, — это тихая улыбка, обращенная внутрь, улыбка про себя, в ней и жалость к здоровому мужику, который, как дитя малое, не понимает, что не может человек вот так умереть по своему хотению, что страдает он душой, злится, а все равно это не всерьез, в ней и сознание собственной силы, не силы молодости, а силы понимания, знания какого-то, дающего ей уверенность; есть в этой улыбке и чуть высокомерная сдержанность, удовольствие испытателя, что все кончается так, как он предполагал.

Словом, улыбку Людмилы Чурсиной в роли Виринеи надо видеть. Описать ее невозможно, обойтись без описания нельзя: улыбка Виринеи — сама по себе цельное, в себе законченное действие, не поддающееся расшифровке просто потому, что в ней одной — весь характер, как может проявиться характер в жесте, в поступке, определенном и цельном.

Вот Виринея разговаривает со следователем. Нанимает ее следователь в

кухарки. А. Грибов, исполнитель этой роли, рисует широкоплечего, короткого, как обрубок, толстяка откровенным и отвратительным селадоном. Виринея спокойна. Словно ничего не замечает, не понимает.

—...А прежней-то сколь платили? — спрашивает она.

Следователь. У меня повар военнопленный был, я платил десять, а...

Виринея. А мне, стало, за бабью плоть десятку прибавили.

Вопроса, как видите, у Виринеи нет. Есть прямая и убийственная для собеседника констатация факта. Следователь в полном смятении: «Да, о, то есть... Не совсем вас понял?...» И тут Виринея смеется — торжествующе, удовлетворенно, словно сама себе отзывается, что вот снова испытала она кого-то и оправдалось ее тайное и точное знание. Словно испытывает она людей на какую-то ей одной известную подлинность, а за словами подлинными оказывается подлое: «...Все книжки скучные давали мне читать про бедный народ. Только я гляжу — барыня-то из дому, а барин ко мне на кухню. То да се, а сам мнется, вот как вы теперь...» — говорит она инженеру, завороженному ее силой, статью и чем-то еще, чего ни он в ней, ни она в себе не понимает...

А следователь, ошпаренный и виринеиным смешком, и дерзкими словами, кричит вызванному уряднику:

— Это удивительно! В простой среде и такая изощренная эротомания!

Урядник. Никак... нет! Пить — пьет, а в политике не замешана.

Следователь. Во-о-он!

И реплику урядника и завершение сценки придумали авторы фильма. Надо отдать им должное: как и многие другие сцены, она удалась блестяще, потому что не украшает фильм, а строит его. Ведь в этой сценке, как в капле воды, реальная и совершенно абсурдная, нечеловечески бредовая ситуация: Виринея, крутолобая кержачка, ославленная «гуленой», хочет «веточки роду своему», хочет человеческой открытости, честности, доброты — и ясно, что этому всю себя отдаст, не жалея. А рядом — липучие сплетни, тяжелая похоть, жестокая бабья доля, когда мужик, по словам Виринеи, скотину приласкает: «Красуша, Красну-у-шенька!» — а жену нет, жена не для ласки, а для роду...

И Виринея, над которой властен ее «бабий час», которая и погулять любит (правда, и в повести и в фильме эта сторона ее существа вне поля зрения), в этой жизни при всем своем трудолюбии, красоте, молодости не участница, а созерцатель, потому что слишком много знает — не разумом, а душой; в знании своем уверена, обмануть себя не даст, и жить, как другие живут, не станет. И когда Анисья (в роли этой очень органична В. Владимирова), деловито одернув кофточку перед зеркалом, садится, опускает голову на стол и начинает искренние, но в то же время по обряду положенные и как зрелище поставленные причитанья по умершему от раны мужу, Виринея стоит в стороне и не просто смотрит — всматривается в свою собственную, деревенскую жизнь, где девочка Грунька — уже маленькая бабонька, а взрослые так живут, что не просто готовы несчастья встретить, но и вытерпеть все готовы заранее; и на все есть свой обряд, своя привычка, своя жестокость. Виринея и сама была недобра к своему невенчанному мужу, чахоточному Василию. Но она натура не жертвенная, а живая и сильная, для того она ушла от дяди, богатого кержака,

«Виринея»



что себе хотела счастья. Но деревенская жизнь его не давала и дать не могла. И Виринея в деревенской жизни — как чужеродная душа, не потому даже чужеродная, что в бога не верит, а потому, что несет в себе некое знание, цельное, свое, собой не поступается, а на других наступает: кого испытывает на человеческую подлинность, на кого просто не обращает внимания.

Виринея в фильме — самый сильный, самый цельный и бескорыстный характер, бескорыстный, потому что не для своей услады, а для «роду-веточки» она такова, как есть, и не хочет быть такой, как все. И хотя Виринея поддается на открытость Павла Суслова, а потом и на его привязанность, все же она спасает его от мужиков и оказывается спокойствием своим и душевной силой сильнее мужа, чуть было не поддавшегося чарам хорошенькой библиотекарши из города. Такую Виринею, как в этом фильме, могла создать только Чурсина: повторить ее актерскую индивидуальность, блестяще воплотившуюся в образ, невозможно, так же, как невозможно передать детали ее игры иначе, чем средствами крупных или средних планов.

Состоялось, можно сказать, не просто еще одно актерское, а качественно новое — кинематографическое воплощение Виринеи. Жаль только, что к концу фильма характер Виринеи словно исчерпал возможности нового в себе, героиня существует уже не силой развития характера, а лишь волею сюжета. Она не по обстоятельствам своей жизни, необычным для деревенской женщины — поскольку Виринея помогает своему мужу, большевику Павлу Суслову,— а по реакциям своим на окружающее, по манере держаться неожиданно начинает становиться похожей на всех.

Лидия Сейфуллина писала, что ей хотелось сделать из Виринеи коммуниста,

может быть, политрука, но родившийся уже характер героини не дал ей этой возможности. Писательница признается — в полном согласии с коммунарами «Майского утра»,— что у нее не было другого выхода, кроме как убить Виринею. Авторы фильма чисто условно приняли такую концовку повести.

...Расстрелянная белоказаками Виринея полусидит, прислонившись к камню. Не выдержав этого зрелища, с криком разбегаются, бросая оружие,— очень существенная деталь! — казаки. С плачем прощает мертвую Виринею ненавидевшая ее Мокеиха — прощает и голосит по мертвой. Старшая дочь Павла Суслова, Анютка, с самого начала невзлюбившая мачеху, теперь кричит: «Мамку убили!» На кричащем лице девочки появляется надпись: «КОНЕЦ».

Перед лицом убитой матери — ветер сорвал платок с ее лица, и оно почти все время в кадре — все не в счет, все ничто, остается одна реальность: непоправимость преступления. Последние кадры — это поэтический апофеоз цельного и сильного характера русской крестьянской женщины, жены, матери. Сама фигура убитой Виринеи, прислоненная к камню, напоминает изваяние, некий памятник душевной силе человека. Образ смерти оказывается как бы метафорой вечно живого, неуничтожимого.

Может быть, этот финал не выпадал бы из общей стилистики фильма, если бы другие характеры по внутреннему драматизму оказались вровень с Виринеей. Но этого не произошло, и стилевой цельности в фильме нет. Самым значительным, ярким и цельным в нем оказался образ Виринеи из Небесновки. Образ этот, на мой взгляд,— бесспорная удача Людмилы Чурсиной и постановщика фильма Владимира Фетина.

Начало поиска

Н. Тер-Акопян

«Черты великого образа». Автор сценария А. Косачев. Главный консультант Б. Рудяк. Режиссеры А. Косачев, А. Цинеман. Главные операторы Л. Зильберг, Г. Чумаков. Композитор В. Гевиксман. Звукооператоры Н. Кузнецов, А. Уманский. Редактор В. Руссо. «Центрнаучфильм», 1968.

О Карле Марксе трудно писать. Еще труднее воссоздать его образ на экране. Облик человека, создавшего науку о будущем коммунистическом обществе, человека, чьи идеи и сегодня вдохновляют народы мира на борьбу за свободу, как бы сливается с самой идеей, растворяется в нашей действительности.

Очевидно, поэтому авторы фильма «Черты великого образа» избрали отправным пунктом для своего произведения современность: сопоставление Маркса и его времени с событиями и людьми наших дней является осью симметрии всей картины.

Сильный убежденный голос Сергея Мироновича Кирова сразу захватывает зрителя, заражает огнем и энтузиазмом революционных лет. Его слова о «твердой и точной науке», которой вооружил пролетариев Маркс, раскрывают самую суть дела и создают настрой картины.

Бегут облака, мерные удары отсчитывают время; на карте мира пульсируют, ломаются границы государств, войны и восстания крушат империи, одна шестая мира озаряется светом Октябрьской революции, светом социализма. Над всем этим возвышается фигура Карла Маркса. Вы ощущаете напряжение могучей мысли человека, разгадавшего величайшую тайну истории, раскрывшего подлинную «связь времен».

После такого впечатляющего вступления киноаппарат ведет нас к людям, посвятившим жизнь собиранию, изучению и пропаганде наследия Маркса. Мы в Институте марксизма-ленинизма при

ЦК КПСС. Бережно, очень бережно распрямляют руки на экране лист с бесценной рукописью Маркса. «Для нас важно каждое слово Маркса», — говорит Нина Ильинична Непомнящая, расшифровавшая тысячи страниц труднейшего почерка Маркса. Работа по публикации произведений Маркса — большой и ответственный труд, но и величайшее наслаждение, так говорит один из руководителей второго издания Сочинений Маркса и Энгельса на русском языке Евгения Акимовна Степанова. Причина огромного влияния Маркса на его современников, по мнению доктора исторических наук Ирины Алексеевны Бах, заключалась, помимо прочего, в том огромном внимании, которое он проявлял к каждому отдельному представителю трудящихся.

На экране страницы рукописей из произведений, писем, конспектов. Внимание зрителей привлекает страница выписок из русских источников, написанная Марксом по-русски, — свидетельство его глубочайшего интереса к судьбам нашей родины.

Полки, тесно уставленные книгами, в одном из залов Музея Маркса и Энгельса. Присмотревшись, видим, что на экране одно-единственное произведение, вышедшее в сотнях изданий на языках почти всех народов мира, величайшее творение Маркса «Капитал».

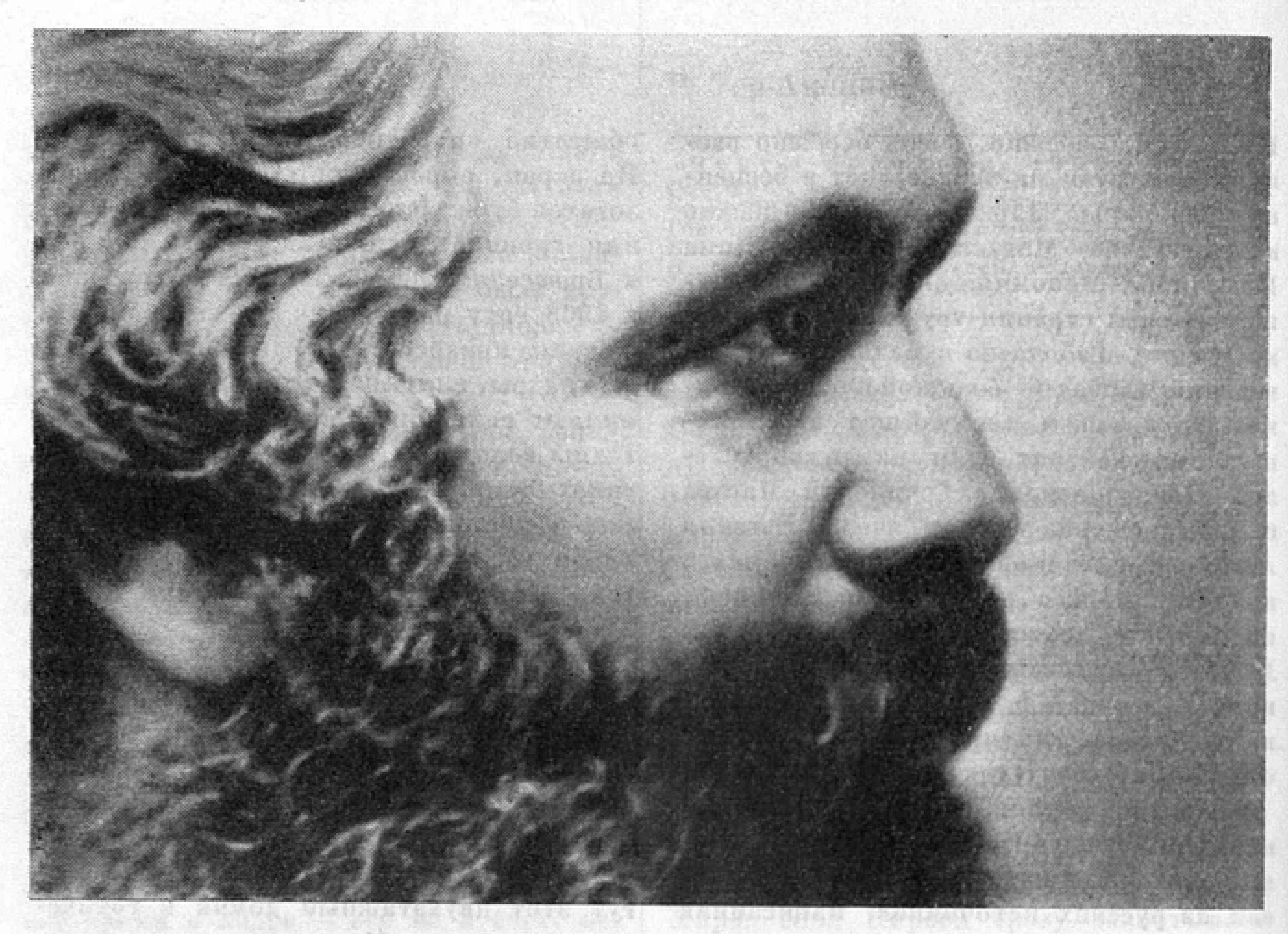
Многие годы были затрачены Марксом на создание этого труда. С необычайной тщательностью исследовал Маркс огромный материал, изучил целый «Монблан фактов».

Может быть, книга Маркса устарела, как утверждают наши противники? Может быть, место «Капитала» только на полках библиотек? Может быть, после кризиса 1929 года капиталистическое общество в самом деле превратилось в общество «народного благосостояния»? На экран, опровергая утверждения апологетов буржуазии, врывается сегодняшняя хроника: банки и биржи Лондона и Брюсселя в дни валютных потрясений в 1968 году разительно схожи с биржей в период кризиса 1929 года. Документальные кадры, снятые сегодня, сильно напоминают ситуацию кризисных лет: те же толпы голодных, и то же бессмысленное уничтожение продуктов, те же полицейские дубинки против демонстрантов. Экран убеждает, что и сегодня «Капитал» Маркса так же нужен людям труда, как и столетие назад.

Экран ведет нас в Трир, старинный немецкий город, где родился Маркс. Многое напоминает здесь о прошлом. Узкие улочки, круто скатывающиеся крыши домов, колокольни церквей. Машина подъезжает к дому Маркса на Брюкенштрассе. Жители Трира заботливо берегут этот двухэтажный домик в готическом стиле, где Маркс провел свои детские и отроческие годы.

Как выглядел мир в те дни, когда новорожденный Карл был впервые «предъявлен» (именно таков язык официального документа) властям? Авторы фильма нашли простой и очень доходчивый способ рассказать об этом. В кадре ежедневные газеты того времени. В них можно найти сведения лишь о том, что происходило на поверхности жизни — любые светские сплетни, но ни слова о жизни и борьбе рабочего класса, составляющего фундамент общества. Буржуазно-дворянский мир не видел, не хотел видеть той вулканической деятельности, которая началась в его недрах. А между тем взрыв был уже близок.

Замечательная серия зарисовок Гюстава Доре, использованная в фильме, помогает воссоздать атмосферу тех лет. Ост-



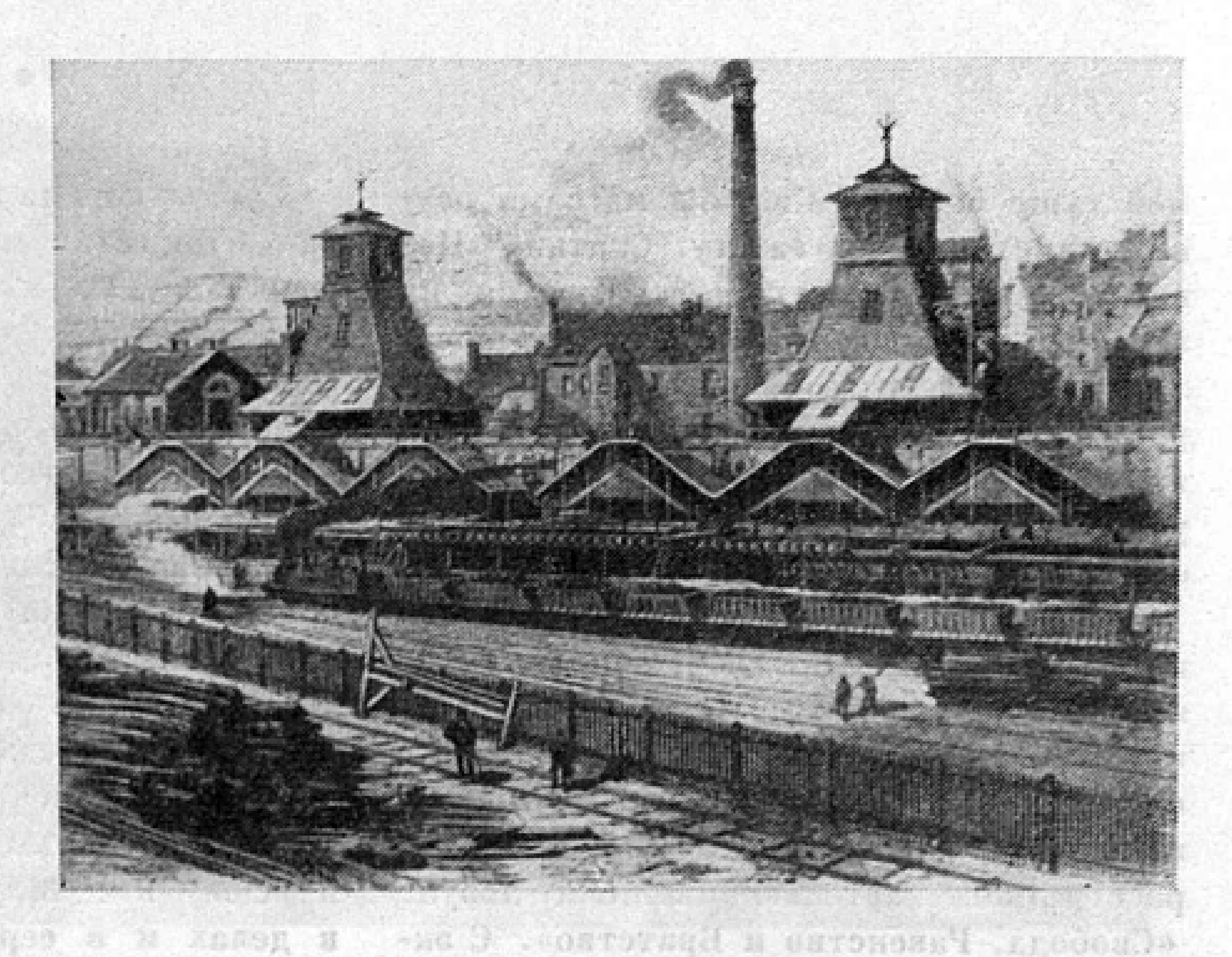
рый глаз художника сохранил для нас картины непосильного труда, безысходной нищеты пролетариев и их первые возмущения против буржуа.

Эти кадры вплетаются в ткань рассказа о людях, чьи труды внимательно изучал Маркс. Это великий немецкий философ Гегель, это мыслитель-материалист Фейербах, основоположники буржуазной политической экономии Смит и Рикардо, великие утописты Фурье, Оуэн. Экран позволяет зрителю больше увидеть и лучше почувствовать их обаяние, чем это возможно при обычном созерцании. Эффектно выделены, например, глаза Гегеля. К сожалению, эпизод в целом, как и некоторые другие, выполнен в канонах музейной экспозиции. Здесь кинематографисты не нашли еще своего образного языка.

Поступательное развитие мысли завершается созданием теории научного коммунизма. На экране титульный лист «Манифеста Коммунистической партии», ставшего боевым знаменем революционного пролетариата.

«Манифест» вышел как раз вовремя. Фильм напоминает о событиях 1848 года. Улицы европейских городов заполнены восставшим народом. Перед нами сменяют одна другую гравюры с изображением митингов, демонстраций, столкновений с войсками. Режиссер умело кадрует статичные рисунки, наполняя их иллюзией движения.

Германия. Волнения рабочих в Кельне. Маркс и Энгельс и их первые товарищи по оружию, члены Союза коммунистов — Вольф, Веерт, Даниельс, Вейдемейер и многие другие находятся в са-



мой гуще борьбы. Связь с массами осуществляется через газету. Статьи «Новой Рейнской газеты» чередуются на экране с изображениями массовых революционных сцен: собрания рабочих, баррикады, столкновения с войсками. Все же здесь авторам не удается преодолеть условности материала и избежать однообразия в приемах его демонстрации.

Снова Париж. На этот раз не ликующий, а истерзанный. Разрушенные дома, на улицах распростерты тела мертвых пролетариев. Буржуа, поднявшись к власти на плечах восставшего народа, потопили в крови его лучшие надежды, расстреляли картечью пышный лозунг «Свобода, Равенство и Братство». С экрана на нас смотрит тупое лицо палача революции генерала Кавеньяка. Эта часть картины целиком решена на статичном материале, но при этом очень динамична. Авторы резко переходят от одного десятилетия к другому. Мы начинаем ощущать, как ширится движение рабочего класса. Мы видим фабрики, охваченные стачками, схватки рабочих с полицией. И, наконец, 1864 год. Создан Интернационал. На экране цвет рабочего класса — делегаты конгрессов Интернационала, портреты ближайших соратников Маркса и Энгельса — Либкнехта, Бебеля, Эккариуса, Лафарга; фотографии членов Русской секции — Елизаветы Дмитриевой-Томановской и Анны Корвин-Круковской.

Парижская коммуна. У пушки стоит коммунар. Снова баррикады. Эстафету Коммуны принимает Октябрь. Он оживает в кадрах старой хроники. Фигура коммунара сменяется фигурой человека с ружьем. Мелькает силуэт «Авроры». Улыбающийся Ленин среди демонстрантов. На транспарантах лозунги, приветствующие Коминтерн.

Маркс ушел из жизни 14 марта 1883 года. «Перестал мыслить величайший из современных мыслителей», — звучат с экрана слова, сказанные Фридрихом Энгельсом.

Дело Маркса продолжил другой гениальный мыслитель. Мы в кабинете Ленина в Кремле. Здесь намечались первые и наиболее важные шаги того пути, по которому пошла наша страна.

Картина созидательного труда проходит перед зрителем в своеобразном крещендо. Строительные площадки и линии электропередач, самолеты и плотины, заводы и космические корабли. Везде и всюду имя Маркса, память о Марксе в делах и в сердцах советских людей. Торжественное заседание, посвященное 150-летию со дня рождения Маркса. Первомайская демонстрация на Красной площади. Нескончаемые колонны демонстрантов, граждан первой в мире страны социализма, страны, идущей по пути, указанному Карлом Марксом.

Общественная значимость фильма «Черты великого образа», без сомнения, большая. Если отвлечься от художественных фильмов, это в сущности первая попытка кинематографистов показать основные вехи жизни и деятельности Маркса на фоне исторических событий, современником и участником которых он был, стремление раскрыть преемственность в развитии пролетарской революционности и связь идей Маркса с нашей действительностью. Эта задача в целом решена в фильме успешно. Десятки миллионов зрителей получат представление о богатствах, хранящихся в музее и архивах Института марксизма-ленинизма, получат возможность посмотреть памятные места, связанные с жизнью Маркса, наконец, узнают некоторые яркие факты из его биографии.



Располагая в основном статическим материалом (картины, рукописи, фотодокументы и т. п.), авторы проявили высокое профессиональное мастерство и умело смонтировали этот материал с натурными съемками и кадрами кинохроники. Удачной является, например, двойная экспозиция, создающая иллюзию движения Кавеньяка по улицам Парижа. Съемки скрытой камерой во время бесед с учеными, работающими над литературным наследством Маркса, делают зрителя как бы непосредственным участником разговора.

Целостному восприятию фильма мешают, однако, повторения, длинноты и отдельные сценарные неточности, некоторая хаотичность эпизодов. Тавтологией выглядят однохарактерные гравюры, растянуты в экранном времени кадры, относящиеся к эпизоду «Капитал». Много раз демонстрируются на экране рукописи Маркса. Они, конечно, разные, относятся к различным периодам его жизни, но зрительно, без анализа их воспринимать очень трудно. Поэтому основным средством информации в таких эпизодах является текст — что, разумеется, снижает кинематографический эффект. Эти и некоторые другие недостатки ослабляют общее впечатление от картины.

В фильме «Черты великого образа» авторы стремились рассказать об основных чертах характера Карла Маркса. Это удалось им, к сожалению, далеко не полностью. Есть у них и бесспорные удачи. Например, приведенное в фильме письмо Маркса Энгельсу. Написанное в два часа ночи, сразу после окончания многолетней работы над «Капиталом», оно раскрывает самую суть характера Маркса и его отношений с Энгельсом. Но таких ярких эпизодов, раскрывающих внутренний мир Маркса, в картине немного. В основном в ней дана внешняя история его жизни и не воссоздан еще образ, именно образ великого мыслителя.

Эта задача по-прежнему стоит перед деятелями нашего киноискусства. Фильм «Черты великого образа» является серьезным шагом в нужном направлении, но только первым шагом, началом поиска.

Время жить!

Е. Громов

«Время жить!». Над фильмом работали: режиссер Л. Махнач; главный оператор В. Киселев; операторы В. Байков, Н. Генералов, А. Кочетков, Г. Серов, В. Усанов; журналисты Г. Гурков, А. Кривопалов; композитор В. Гевиксман; редактор В. Писарук. Центральная студия документальных фильмов, 1968.

Снять документальный фильм о международном молодежном фестивале не очень трудно. Опыт таких съемок накоплен большой. Материала много, он зрелищно выигрышен: шествия, демонстрации, концерты, встречи.

Снять документальный фильм о международном молодежном фестивале очень трудно. И потому, что материала — переизбыток (непросто отделить главное от второстепенного). И потому, что сложилась устойчивая традиция в съемках ответственных массовых мероприятий: больше информации, меньше анализа... Бывает, что иные режиссер и оператор, как говорится, жизни не щадят в погоне за эффектным кадром, но за кадром пусто — ни страсти, ни раздумий. Отсутствие авторской мысли пытаются восполнить риторикой, выспренними фразами, подменить холодной, хотя порою и изощренной умелостью.

Вот этой самой холодной умелости (не умелости профессиональной!) начисто лишен фильм «Время жить!» — о IX Всемирном фестивале молодежи и студентов в Софии. Его авторы увлеченно рассказывают о большом молодежном празднике. Празднике жизни и юности. В то же время мы ощущаем, что фестиваль этот — огромное политическое событие, смотр сил прогрессивной молодежи всего мира.

В фильме много музыки, песен, танцев. В нем превосходно сняты массовые сцены: открытие фестиваля, факельные шествия, карнавал. Вместе с тем авторы не забывают за общим частное, за массой — индивида. Они дают нам возможность пристально вглядеться в лица делегатов, узнать об их жизни, настроениях, планах. Так, мы знакомимся с пареньком из Японии, проехавшим на велосипеде 20 тысяч километров, чтобы попасть в Софию; с Вольфгангом Лау, коммерсантом из Гамбурга, который борется против чрезвычайных законов и неофашизма; с коммунистом греком Тони Амбателосом; с девушкой Титиной — комиссаром партизанского отряда из «португальской» Гвинеи...

Изображение этих людей занимает всего несколько секунд экранного времени, но мы многое успеваем узнать о них. И не только о них самих, но и о их друзьях, товарищах, оставшихся дома.

Л. Махнач как бы делает нас участниками фестиваля. Нам кажется, что мы сами находимся в гигантской чаше стадиона имени Василя Левского, присутствуем при зажжении олимпийского огня, скандируем приветствия героическому народу Вьетнама, горячо спорим с идейными противниками.

Тема Вьетнама проходит через весь фильм «Время жить!». Это естественно. Ибо главными лозунгами софийского фестиваля были: «Мир во Вьетнаме!», «Янки, убирайтесь домой!».

Раскрывая эту тему, как, впрочем, и другие, режиссер широко использует разнообразные средства монтажа. Он расширяет географию события, вводя в фильм хроникальные кадры, снятые в горящих предместьях Ханоя и других местах планеты, четко и ритмично соединяет планы и ракурсы, обращается к контрапункту слова и изображения.

Отмечу высокую культуру дикторского текста (к сожалению, диктору не хватило разнообразия интонаций в его прочтении). Местами текст несколько много-

«Время жить!»





словен. Но в нем нет ни красивостей, ни выспренней риторики. Зато есть юмор, и, главное, авторы находят точные и весомые слова, раскрывающие смысл показываемых событий.

...По экрану прошли экстравагантно одетые ребята из западных стран. Диктор замечает: «Их назвали опустошенным поколением, потерянным поколением. Их уговаривают быть такими... Они идут на улицы и вступают в схватку с полицией. В тюремных камерах умирает миф о бездумном поколении». В это время аппарат показывает другие делегации, на экран выходят арабы, негры. И в нашем сознании сближаются «дети разных народов» и как-то по-новому начинают осознаваться привычные слова: солидарность, дружба.

Вместе с тем авторы картины не умалчивают о трудностях, с которыми встретился фестиваль. Вот на митинге против неонацизма группка западных немцев распространяет клеветнические листовки. Наши операторы снимают скрытой камерой. Участники митинга читают листовки. Одни с недоумением, другие, их значительно меньше, с интересом. Но затем у всех возникает одно чувство: негодование. И они сжигают листовки. Диктор коротко, почти сухо констатирует: «Фестиваль не принял отпечатанную во Франкфурте и Мюнхене ложь». Все ясно.

Однако тут режиссер почему-то не поверил в силу киноизображения. Он продолжает реплику и начинает разъяснять разъясненное: «В Болгарии враги фестиваля, конечно, не могли открыто вести борьбу против единства молодежи...»

К счастью, текстовых перегрузок в фильме немного. И в лучших своих кадрах он не только публицистичен, но и социологичен. В частности, глубокое впечатление оставляют интервью с американцами, дезертировавшими из армии, воюющей против Вьетнама.

Авторы фильма говорят о сложных явлениях современной действительности, о тех больших проблемах, которые предстоит решать прогрессивной молодежи всех стран.

...С хорошим, радостным чувством выходишь из зала после просмотра ленты «Время жить!». Это фильм о дружбе, о молодости, о счастье. Этот фильм — серьезный успех мастеров советского документального кино.

Происхождение плохого фильма

«Почему появляются у нас слабые, плохие фильмы, не отвечающие задачам социалистического искусства, коммунистического воспитания народа?» «Как проникают в прокат заведомо негодные, несостоятельные киноленты?» С подобными вопросами обращаются в редакцию «Искусство кино» читатели журнала. Они всерьез обеспокоены тем, что на наш экран попадают фильмы, которые далеки от коренных проблем развития советского общества, не отражают сущности явлений, составляющих содержание народной жизни. Фильмы, где истинное искусство вытесняется дешевой модой, где господствует ремесленничество.

Зритель хочет видеть на экране воплощенную в ярких художественных образах созидательную силу социалистического общественного строя, хочет видеть настоящего героя времени — строителя и борца за коммунизм. А сталкивается с картинами, весь пафос которых сводится к утверждению неустроенности, неналаженности жизни, в которых за героя выдается маленький, озабоченный мелкими делами человек. Волнующие всех общественные процессы, подлинные жизненные сложности и противоречия остаются в стороне — их подменяют надуманные конфликты, не имеющие ничего общего с действительностью. Вместо больших социальных проблем, серьезных размышлений над вопросами времени предлагается некое «общечеловеческое» содержание, расплывчатое решение «отвлеченной» темы.

Мы предлагаем вниманию читателей заметки о происхождении плохого фильма драматургов и критиков, которые пытаются разобраться в причинах возникновения слабых кинолент. Пока что разговор затрагивает преимущественно одну сторону проблемы, связанную, главным образом, с внутрикинематографическим процессом, с особенностями кинематографического производства. Мы надеемся, что в последующих выступлениях обмен мнениями приобретет более широкий общественный характер, затронет такие важные вопросы, как гражданская ответственность художника, идейная целенаправленность творчества, большие, истинно народные критерии в оценке произведений искусства.

Приглашаем принять участие в споре кинематографистов, литераторов, работников кинофикации и кинопроката, зрителей. Подумаем вместе. Поспорим!

М. Блейман

Сто тысяч „почему?“

Чаще всего о плохих фильмах пишут фельетоны. Недостатки зияют, достоинств нет — казалось бы, серьезной критике с ними нечего делать.

Я не сторонник этой позиции.

Впрочем, педантизм никогда ничему не помогал. Стоит ли скрупулезно разбирать недочеты фильмов, у которых нет достоинств?

Мне кажется, нужно серьезно говорить о том, почему плохие фильмы постоянно появляются. Конечно, история каждого плохого фильма так же индивидуальна, как и история хорошего. Но налицо некоторые признаки общности их возникновения. Попробуем из ста тысяч «почему?» установить хотя бы три или четыре причины.

●

В основе плохого фильма всегда скверный сценарий, хотя и из хорошего не всегда получается хорошая картина.

Легче всего свалить вину за то, что плохие сценарии ставят, на недостаточную требовательность, недостаточно строгий контроль, низкую квалификацию редактуры.

Все это неправда.

Я знаю редактуру и центральных и национальных студий, знаю редактуру Комитета по кинематографии. Среди редакторов, как и во всяком деле, есть люди более и менее квалифицированные и талантливые, но во всяком случае большинство из них вполне способно отличить хороший сценарий от дурного, талантливую работу от халтуры.

Значит, иногда у нас пускают в производство плохой сценарий, зная, что он плохой? Увы, это так.

●

Структура нашего кинопроизводства такова, что художественное качество сценария не всегда становится решающим обстоятельством для постановки картины. Часто решают другие причины. Студия во что бы то ни стало должна выпустить запланированное количество картин. От выполнения плана зависит все — финансирование, загрузка людей и оборудования. Если нет хорошего сценария, студия настаивает на постановке любого, лишь бы обеспечить выполнение плана. В эту «производственную лазейку» и устремляются плохие сценарии и режиссеры, готовые их поставить. Руководящим инстанциям остается одно — из десятка плохих сценариев выбрать не самый скверный. Редактура оказывается в плену у производственных требований.

Я не хочу сказать, что студиям выгодно ставить плохие фильмы. Это было бы уже вовсе бессовестно. Вопрос стоит иначе — с чисто производственной точки зрения, для студии качество фильмов в общем-то не так уж важно.

●

Во время войны мне, тогда члену редакционной коллегии Сценарной студии, прислали сценарий уважаемого и квалифицированного писателя на значительную и важную тему. Сценарий был очень плохой. Но я почему-то колебался в его оценке. И тут мне позвонил один из членов редакционной коллегии.

— Твое мнение? — осведомился он.

— У меня нет позиции для оценки этого сценария,— нерешительно ответил я.

— Что это значит? — рассердился он. — Ты что, не видишь, что сценарий написан на очень важную тему?

— Тема-то важная, а сценарий плохой.

— Но у нас нет хорошего,— вскипел он.

— Именно поэтому я и сказал, что у меня нет позиции. И если практически важно поставить плохой сценарий на важную тему потому, что хорошего нет, я возражать не стану.

Сценарий поставили. Картина провалилась.

Диалог этот типичен. Зачастую мы исходим не из качества сценария, а из важности, полезности, актуальности его темы. Критерий полезности вытесняет другие, не менее важные критерии.

Не буду говорить, что понятие пользы в конечном счете совпадает с эстетической оценкой. Мы все это теоретически знаем, но, увы, только теоретически.

А вот практика.

Разве не нужно поставить фильм о тяготении молодежи к романтике сибирских строек и одновременно о том, что здоровый коллектив помогает отдельным его участникам преодолеть мелкособственнические и мещанские пережитки? А в результате — на экране «Непоседы». Никто не осмелится сказать, что обозначенные темы не поставлены в сценарии. Но как поставлены?

Разве не интересно создать научно-утопический фильм о завоевании другой галактики, о людях будущего, о моральных и житейских проблемах, которые они будут решать? В основу фильма ляжет популярный и пользующийся успехом роман. Вот и поставили «Туманность Андромеды».

Список этих фильмов, к сожалению, можно продолжить. Среди них есть и хуже и лучше, чем те, что я назвал.

Но важно другое, важно то, что они поставлены.

И дело не в неумении оценить сценарий или фильм. Дело в отсутствии позиции и у тех, кто санкционирует постановку сценария, и у тех, кто выпускает фильм на экран. Впрочем, я неточно выразился — позиция есть, но практически она не играет никакой роли. А это мстит за себя.

●

Будет неверным думать, что те, кто санкционирует постановку плохого сценария, вовсе не заботятся об его дальнейшей судьбе. Наоборот, сценарий и постановку опекают, силятся улучшить, всячески содействуют успеху.

Но тут возникает заблуждение, столь глубоко укоренившееся, что преодолеть его почти невозможно. Это «святая» уверенность, что сценарий всего только полуфабрикат и предназначен стать предлогом для постановки.

Я преисполнен глубочайшего уважения к режиссерской профессии и меньше всего хочу унизить ее. Но меня никто не заставит думать, что принадлежность к режиссерской профессии гарантирует людям, которые ею заняты, некое мистическое, эзотерическое умение превратить воду в вино и накормить тысячную толпу одним караваем хлеба.

Между тем ничем иным, кроме этого убеждения, не объяснить существования железной уверенности в том, что режиссер в процессе постановки непременно «дотянет» плохой сценарий и сделает черное белым.

А не проще ли и разумнее поразмыслить о том, что в понятие режиссерской профессии прежде всего входит умение разобраться в литературном материале и что режиссер, настаивающий на постановке бездумного, примитивного и безвкусного сценария, в полной мере обладает теми же недостатками?

Однако гипнотическая уверенность в режиссерском всемогуществе приводит к тому, что режиссура является бесконтрольным хозяином производства. Что за этим следует, мы знаем на многих примерах, когда фильм становился зеркальным отражением пороков сценарного замысла.

Режиссура, конечно, многое может, не может только того, на что был способен Христос. Но ведь он был всего только богом, если верить старой евангельской легенде.

●

Оценивая сценарий и фильм, мы говорим об актуальности темы, о производственной сложности постановки и меньше всего о таланте художника.

Между тем талантливость авторов должна быть одним из определяющих критериев при запуске фильма.

Что такое талантливый сценарий? Прежде всего это ясность и глубина идейного замысла, это реализация своеобразного взгляда на действительность, охватившего какие-то новые, еще не освоенные искусством ее закономерности, это новые герои, новые выводы. Наконец, это необычные, оригинальные художественные решения.

Конечно, не всякая необычность талантлива, но зато, это уж несомненно, всякий талант своеобычен. Фраза об «обыкновенном гении» всего лишь только острота.

Неправда, что наши студии не поощряют талантливых людей. Если бы это было так, они бы не появлялись у нас. Но достаточно ли мы содействуем им? По-моему, нет.

Читая новый сценарий или смотря новый фильм, мы невольно сравниваем их с теми, которые уже пользовались успехом. И нередко, если они непохожи на привычное, сомневаемся в правомерности их появления, считаем, что лучше поставить фильм, трактующий тему так, как ее уже трактовали вчера и позавчера.

А надо бы наоборот.

●

Производство остается производством. Но даже не все заводы производят стандартную продукцию. Конвейер в искусстве невозможен так же, как производство фильмов из сборных элементов.

Но это не значит, что я ратую только за производство гениальных фильмов. Мне кажется, что это было бы маниловщиной. Мы серьезно страдаем от отсутствия культуры производства, от низкого профессионального уровня.

Многие из сценариев, которые у нас ставят, при наличии профессиональных требований не стали бы и читать. Нельзя ставить дилетантские сочинения; пусть даже их авторы и исполнены благих намерений, но неспособны воплотить человеческий характер, не владеют композицией и мастерством диалога. Нельзя доверять съемку фильмов операторам, которые красиво снимают пейзажи, но не знают, как снять актера в разных ракурсах так, чтобы он оставался похожим сам на себя. Нельзя мириться с режиссурой, которая до сих пор пытается поразить зрителя вариантами этюдов, снимать которые обучают во ВГИКе, нельзя допустить на съемочную площадку режиссеров, которые теряются при столкновении с живым актером, при воплощении несколько необычного сценарного замысла.

Мне кажется, что борьба с плохими фильмами будет безуспешной до тех пор, пока мы не научимся планировать производство фильмов по их художественной эффективности, по количеству талантливых людей, способных работать в искусстве. Пока не станет непреложным закон: оценивать сценарии и фильмы только по их идейно-художественному качеству, по их искусству.

Ю. Богомолов

Приемы — те же...

Существует латинская легенда, по которой ее герой — Нума Помпилий — весьма находчиво отвечал богам. Боги требовали человеческих жертвоприношений, но формулировали это несколько иносказательно. Вот примерный их диалог.

— Мы требуем нечто человеческое.

Нума предлагает клок человеческих волос.

— Мы спрашиваем нечто живое.

— Вот вам две живые рыбы.

— Мы спрашиваем нечто круглое, мы требуем головы.

Нума предлагает головку лука.

Боги получили затребованный ассортимент признаков живого человека.

Авторы несложившихся картин при известной эрудиции могли бы легко парировать большую часть выпадов своих оппонентов.

— Действие развивается слишком медленно, местами просто останавливается.

— Ничуть не медленнее, чем в такой-то известной картине.

— Композиция очень сложна и запутана.

— Но композиция фильма «Октябрь» тоже не проста.

— Сюжет слишком нелеп.

— Не нелеп, а условен.

— Образы в вашей картине слишком условны.

— Не более, чем в картинах Довженко и Эйзенштейна.

— Символы не оригинальны. Вот у вас массивная решетка разделяет героев. Но этот символ мы уже видели в картине Калатозова.

— А еще раньше решетка была в картине Гриффита.

— Некоторые сцены слишком натуралистичны.

— Почему тогда вы не заметили натурализма вот в этой, к примеру, картине (называется фильм, снискавший признание).

— Здесь у вас фактическая неточность.

— В одном «Броненосце «Потемкине» я берусь найти столько фактических неточностей, сколько их во всех моих картинах вместе взятых.

И так далее.

Почти каждый фильм, которому мы единодушно отказываем в таланте, художественном значении, идейном смысле, имеет ассортимент тех примет, по которым отмечали новое перспективное искусство.

Еще свежи в памяти у всех добрые, радушные знаки внимания, которыми были встречены невероятные приключения Шурика в фильмах Л. Гайдая «Операция «Ы» и «Кавказская пленница». В свою очередь, автор эксцентрической комедии «Крепкий орешек» должен чувствовать некоторое недоумение, слыша упреки в адрес тех самых гэгов, эксцентрических приемов, которые имели шумный успех в других картинах.

В таком случае получается, что «Восточный коридор» не хорош только оттого, что действие там заторможено, композиция усложнена, сюжет запутан, детективная интрига оснащена «идейными проблемами».

В том и дело, что у спекулятивного искусства нет своих особых приемов и способов. Они большей частью те же, что и у истинного искусства. Тем более важно в каждом конкретном случае показать механизм перерождения этих приемов.

Авторы вправе требовать, чтобы их произведения судили по законам, по которым они создавались. Но критики вправе со своей стороны обсудить еще и сами законы. Иначе возможны недомолвки и иллюзии.

Режиссеры, которые именуют себя последователями А. Довженко, создают фильмы, включающие весь набор признаков поэтического кинематографа, но лишенные живой поэзии. Их фильмы лишены масштаба довженковского искусства, но вполне отвечают тем общим словам и оценкам, которые адресованы самому Довженко.

Помнится, с каким энтузиазмом рецензенты встречали фильм Сергея Параджанова «Тени забытых предков». Энтузиазм был понятен и правомерен. Но как немного мы узнали о том, в силу какой общественной и художественной логики появился этот фильм. Говорили о поэзии, музыкальности, живописности этой картины, о таланте и мастерстве его автора. Фильм оживил дискуссию о проблеме экранизации. Но огромное идеологическое содержание этой картины так и не было раскрыто и, может быть, даже понято. Что же теперь возразить автору поэтично-музыкально-живописного, но бессмысленного фильма? Снова порассуждать об эпигонстве, об отсутствии истинной поэзии и настоящего дарования и предостеречь против формальных решений в искусстве?

Дурным вкусом и отсутствием чувства меры мы готовы объяснить все и всякие неудачи. И забываем о том, что вкус изменяет художнику после того, как он сам предал жизненную правду и изменил гражданскому чувству. Из следствия мы выводим следствие, а причина часто так и остается нераскрытой, неосознанной.

Когда наступает праздник в киноискусстве, и мы радуемся новому достижению, то при этом не следует ограничиваться коллекционированием признаков большого искусства. При этом надо обнаружить и проследить непосредственную связь отмеченных нами средств и примет с теми социальными, психологическими процессами, которые они пророчат. Иначе средства эти обязательно подберут и употребят совсем не по назначению. И тогда сколько бы мы ни называли эпигонов — эпигонами, мы ничего уже не докажем.

Есть такая примета: ласточки летают низко — быть дождю. Но отыщется ли такой экспериментатор, который бы с помощью дрессированных птиц надеялся вызвать атмосферные осадки? А в искусстве такие эксперименты практикуются довольно часто. И вот на экране видишь метафоры и символические образы, очень похожие на те, что поражали нас в фильмах Довженко, или эксцентрические приемы, что смешили нас в лентах Чаплина. Только отчего мы больше ничему не поражаемся и никак не можем развеселиться?

Видимо, все-таки приметы и признаки только обещают ту или иную погоду, но не делают ни той, ни другой погоды.

Действительно, бывает — надо объяснить довольно очевидную истину, что плохой фильм и вправду нехорош. Для большей убедительности приводим несколько обязательных и приметных признаков настоящего большого искусства и с этим оружием надеемся окончательно победить пошлость, непрофессиональность, бездарность. Но проходит совсем немного времени, и замечаешь, как пошлое, непрофессиональное бездарное «искусство» щеголяет теми приметами, которые прежде казались неповторимыми... Разве есть в современном кинематографе наиновейшее эстетическое достижение, которое уже не стало обиходным и общеупотребительным? Поэтический кинематограф... Интеллектуальное кино... Прямое кино... Разве сегодня существует выразительный кинематографический прием, изобретенный затем, чтобы открыть истину, который не был бы употреблен на то, чтобы сокрыть истину? Документальные приемы съемок, условные приемы постановки, съемка с движения, внутрикадровый монтаж, свободная композиция, закадровые монологи...

Разумеется, одно из самых действенных эффективных средств борьбы с бездарной шаблонной кинопродукцией — это создание талантливых оригинальных картин. Но верно также и то, что аргументированная аналитическая критика удач нашего киноискусства — условие действенности, результативности критики, пытающейся объяснить его очевидные срывы и провалы.

К. Щербаков

Совесть художника

Бывает, художник терпит неудачу, полную, принципиальную, болезненную. Он избрал в своих поисках ложный путь, готовый фильм свидетельствует об этом с очевидностью, но ничего уже нельзя изменить, исправить. Это обидно для зрителя и глубоко драматично для художника, но в искусстве, законы которого никогда не бывают снисходительны, такое явление естественно. И к тому же история кино знает провалы, срывы, которые создают почву для художественных прозрений. Неудача в искусстве — явление неоднозначное, сложное.

Вот почему ленты «Нет и да», «Непоседы» и подобные им я затрудняюсь назвать неудачами, где авторские намерения и потенции не реализованы, где что-то важное у художника не вышло, не состоялось. Нет, создатели их сделали то, что хотели, так, как хотели. Но именно какая-то расчетливая никчемность целей и ставит эти ленты за грань искусства, удачного или неудачного.

Скажем, на комедии спрос, комедии ждут. Зритель, претерпев очередное разочарование и клянясь впредь быть осмотрительнее, как правило, забывает о своих клятвах при виде новой афиши с магической надписью «кинокомедия». Жанр, который невозможно скомпрометировать. На него все равно пойдут.

Так вот, «Нет и да», «Непоседы» сделаны, по-моему, исходя из откровенного расчета: все равно пойдут. Пусть герои и ситуации взяты напрокат, пусть концы с концами не сходятся, а в сюжетном построении отсутствует элементарная художест-

венная логика. Комедия, музыка, песни, миловидная героиня — пойдут. Расчет, очевидно, может быть и другим, этот я взял для примера.

Коробит сам принцип подхода, когда люди не то, что не смогли — не пытались сделать что-то стоящее. Не старались даже придать скроенному на живую нитку фильму хотя бы видимость серьезности и добросовестности.

Иногда кажется, что взаимоотношения некоторых авторов и студий складываются по принципу, описанному Ильфом и Петровым!

«Редактор прочел сочинение бывшего гимназиста и сказал, что все это очень плохо. Но бедовый гимназист и тут не смутился.

— Я и сам знаю, что плохо.

— Зачем же вы принесли свой товар?

— А почему же не принести? Ведь у вас в журнале известный процент плохих вещей есть?

— Есть.

— Так вот я и решил поставлять вам этот процент.

После такого откровенного заявления отставного гимназиста прогнали».

С той только разницей, что эта последняя акция совершается далеко не всегда.

Если автору не дорог его замысел, если единственно важное для него — «пробить» ленту, он пойдет на любые уступки, примет любые переделки, сделает любые изменения. Не станет спорить, доказывать свою правоту. А еще бывает, к сожалению, так, что в трудном, многоступенчатом процессе кинопроизводства, где творчество неразрывно переплетается с экономикой, такая готовность ценится.

Из всех аспектов проблемы я беру здесь один, нравственный, который, впрочем, теснейшим образом переплетается с идейным и художественным.

Автор сценария, режиссер берутся за работу, не имея сообщить ничего существенного, самобытного. Однако же берутся, проявляя тем самым заведомое, изначально заданное неуважение к будущим зрителям фильма. На студии нередко мирятся с этим, надеясь, что все «обойдется», хлопот с такой лентой не будет.

На роли милых и обаятельных, по замыслу, героев, в которых, однако, не было вложено ни мысли, ни души, приглашаются милые, обаятельные молодые актеры, от которых трудно ждать в такой ситуации какой-либо внутренней отдачи. Так ширится круг людей, не заинтересованных тем общим делом, которым они заняты.

Этическая нетребовательность художника к самому себе, к товарищам по работе оборачивается смещениями не только художественного, но и идейного порядка. Неверным представляется утверждение, которое нередко приходится слышать: фильм, конечно, слабый, плохой, но идейных пороков в нем нет. Лента, сделанная с равнодушием к изображаемой жизни, неизбежно искажает, измельчает действительность; даже в том случае, если порок наказан, добродетель торжествует, а в конце сказаны все приличествующие случаю правильные слова.

А равнодушие в главном неизбежно порождает равнодушие в мелочах. И уже никого, очевидно, всерьез не заботит то странное, к примеру, положение, что Леню Панкина из фильма «Нет и да» начинают во сне обучать иностранному языку не где-нибудь, а на стадионе.

Ну и что — на стадионе, так на стадионе, об этом ли заботиться, есть в картине ляпсусы куда посерьезней. Но на них, как и на многое другое, просто махнули рукой. Всем уже ясно, что выйдет, но деньги затрачены, работа близится к концу. И вот на экраны выходит произведение, которое во всех своих компонентах настолько плохо, что мы удивленно пожимаем плечами: как можно было такое снять. А удивляться нечего. Все закономерно. Единственная неясность: почему об этой закономерности никто не подумал и тогда, когда дело не поздно было исправить.

И еще существует мнение, что такие вот бездумные картины не воспитывают, ничему не учат. Думаю, это было бы полбеды. Порок их как раз в том, что они и воспитывают, и учат. Воспитывают безответственное отношение к своей работе, кинематографической или некинематографической — любой. Учат тому, что в дело можно не вкладывать душу, свести к минимуму внутренние затраты — и ничего, все обойдется. Учат идти путем наименьшего сопротивления. И обывательскому отношению к жизни тоже учат.

Вот почему такие фильмы, как «Нет и да», «Непоседы», вызывают у меня непримиримое отношение.

М. Папава

Поговорим откровенно

Итак, сегодня (в который раз!) на страницах профессионального, критического журнала мы пытаемся ответить на «проклятый вопрос» — откуда это обилие никчемных кинематографических поделок?

Этот вопрос задают не только зрители в своих бесчисленных письмах. Подчас сами творческие работники — люди, непосредственно делающие наш кинематограф, разводят руками в горестном недоумении. И свой ответ я хотел бы поискать внутри самой жизни и быта нашей творческой среды, в ее, если хотите, творческой нравственности.

Существуют неписаные законы профессиональной этики. Ложно понятый дух корпоративности помешает врачу оспорить диагноз своего коллеги или методы его лечения. Именно по этим соображениям и мы зачастую не бываем достаточно откровенны в критике. Эта удобная «застенчивость», эта либеральная мягкость взаимоотношений в нашей профессиональной среде мешают откровенному разговору.

Попробуем на сей раз преступить этот негласный запрет.

Что же, будем «выносить сор из избы»?

Компрачикосы и реаниматоры

Как известно, компрачикосы были злодеи. Они выкрадывали детей и физически уродовали их, чтобы потом зарабатывать на ужасах (вспомним «Человека, который смеется» В. Гюго). В отличие от них современные сценарные компрачикосы совсем не злодеи и преисполнены самых добрых намерений. Да, без хорошего сценария нет хорошего фильма, да, сценарий — основа основ! Но почему же эта основа так часто

бывает плохой? Почему этот фундамент дает трещину, прежде чем режиссер возведет на нем свое здание? (Я уже не говорю о случае несходства творческих почерков драматурга и режиссера, когда последний не оставляет камня на камне от сделанного первым.)

Мы подчас злоупотребляем понятием коллективности в творческом процессе кинематографа. Особенно разительно это сказывается на процессе работы над сценарием. Здесь у автора бесконечное количество советников. У рождающегося сценарного дитяти такое множество повивальных бабок, что оное дитя рождается иногда уродом. Как, спросите вы, неужели интересный и стоящий замысел может быть испорчен? Да, может! Иногда причиной этому нетвердость позиции автора, иногда недостаточная компетентность редакторов, противоречивость их советов или полное непонимание авторского замысла режиссером.

В результате автор как бы отчуждается от собственного произведения (пресловутая «коллективность»), а все участвовавшие в этом общем грехе компрачикосы при выходе произведения на экран только пожимают плечами.

Я вовсе не хочу утверждать, что эта «коллективная безответственность» — одна из основных причин появления на свет унылых, безличных произведений. Но в том числе и она... Однако меня значительно больше интересуют другие случаи, когда нравственная ответственность за такой брак ложится уже прямо на наши плечи.

Бывает, что интересное и своеобразное произведение прозы, театральной или кинодраматургии никак не может обрести свое второе и полноценное рождение в кинематографе. Автору его не хватает знания и навыков этого искусства. Такое может случиться и с молодым кинодраматургом, только вступающим в трудный мир кино. Налицо и интересная мысль и острота отдельных жизненных наблюдений, но еще нет умения композиционно выстроить свой замысел, нет гармонического чувства целого. В этих случаях необходимость дружеской творческой помощи опытного мастера кинематографии — будь то кинодраматург или кинорежиссер — не вызывает никаких сомнений. Но увы, как часто еще бывает, что такое содружество лишено и тени принципиальности.

Реанимация — это возвращение к жизни. Современный уровень медицины таков, что врач-реаниматор вкупе со своими коллегами, используя современную аппаратуру, может иногда вернуть жизнь уже угасшему организму. Но и здесь только считанные минуты отделяют клиническую смерть пациента от возможности его чудесного воскрешения. Наши сценарные реаниматоры идут здесь значительно дальше медицины. Как часто пытаются они воскресить произведение, в котором никогда и не теплился пульс. Однако этакими профессиональными пошлепываниями мы упорно пытаемся вызвать к жизни мертворожденное дитя. Тем самым мы берем на себя нравственную ответственность за существование в дальнейшем кинематографического гомункулуса, пока он не примет наконец свою бесславную и окончательную смерть уже в сознании возмущенного зрителя. И хотя фамилия такого реаниматора стоит несколько сбоку в графе «при участии...», это ни в коем случае не снимает с него нравственной ответственности за содеянное...

Дабы не прослыть безгрешным моралистом, я готов рассказать о своем грехе. Было это еще в те времена, когда существовала Сценарная студия. По ее просьбе я выехал

на одну из республиканских студий для оказания «аварийной» помощи. Студия эта только начинала свою биографию. В производстве находилась одна картина, и та была в катастрофическом состоянии. И от нее зависело существование всей студии, зарплата коллектива и все, что с этим связано.

Было снято уже около двух тысяч метров. К моему удивлению, в снятых эпизодах не было никаких монтажных связей. Материал был снят на редкость «немонтажно». Снимал картину режиссер, окончивший ВГИК и присланный в помощь с одной из московских студий. На мое недоумение он простодушно ответил, что сценарий задержали в производстве и сейчас он еще доутверждается. А снимал он так, чтобы материал мог войти в любой сценарный рисунок. От этой производственной «мудрости» у меня зашевелились волосы на голове. «Схватив в охапку кушак и шапку», я приготовился к бегству. Но меня все-таки уговорили. Да, я пал, я вошел на паях в это безнадежное предприятие. Спасая часть отснятого материала, я предложил вместо невышедшей поэтической драмы сделать водевиль с куплетами. Правда, куплеты писал не я...

Потом эта картина доснималась в павильонах одной из московских студий. Сохраняя остатки добросовестности, я бывал иногда на съемках. И как-то в веселом отчаянии озвучил даже лай второй колхозной собаки. Студия все-таки закончила эту «работу», иначе ей грозило полное банкротство, но я не мог уже крикнуть: «Я тебя породил, я тебя и убью!» К моему ужасу, мое соучастие в этой картине любезно обозначили в титрах, и она даже была показана в дни фестиваля республики на одном из московских экранов, чтобы кануть, наконец, в вечность.

С тех пор, когда я слышу призывный клич студий: «Паять, чинить, лудить»,— я бегу в панике. Может быть, случай, описанный мной, носит уж слишком исключительный, клинический характер. Но когда я вижу фамилию кинодраматурга, бывшего когда-то автором интересных оригинальных произведений, а сейчас, в большинстве случаев, работающего под грифом «при участии», я испытываю чувство горечи и тревоги. Ведь эта «сладкая жизнь» наверняка безнравственна. Безнравственна не только по отношению к искусству, но и по отношению автора к самому себе.

«А был ли мальчик?»

В литературе, скульптуре, живописи умение мастера, его взгляд на мир, его право называться художником, его личность, как правило, можно установить. Определение же личности художника — в данном случае речь пойдет о кинорежиссуре — значительно сложнее. Недаром в старину кинематограф называли «иллюзионом». Камера неизбежно снимает некую объективную реальность — небо, лес, улицы города, лица актеров, в фонограмме фиксируется живая речь, шумы, опытная монтажница старательно склеивает снятый материал, и как ни кинь, а возникает некая иллюзия воспроизведенной жизни, подобие «произведения». И сколько таких «подобий» ходит сейчас по экранам. Мы можем увидеть здесь все — от слез матери до морского боя — все, что хотите, кроме личности художника. Помните у Горького, «а был ли мальчик?»

Когда-то вся советская кинематография выпускала 8—12 картин в год. При этом существовала наивная уверенность, что если это считанное количество картин поручить проверенным, заслуженным режиссерам — этаким «первачам», то нам обеспе-

чено невиданное количество шедевров, и только шедевров! Увы, этого не случилось. В искусственно созданной духоте заштамповывались даже признанные мастера. Не было притока свежих сил, дерзания молодежи, без которого нет и будущего.

Сейчас имена старейших мастеров режиссуры тонут в бесчисленном потоке новых имен. Особенно плодотворен был, по-моему, приход во ВГИК послевоенного поколения кинематографистов. В кино приходили уже сложившиеся люди со своими взглядами, вкусами, со своим вйдением мира и жизненным опытом. Они чувствовали страстное желание высказаться. Это было их внутренней нравственной потребностью.

Это — теперь уже среднее — поколение мастеров и сейчас представляется мне очень интересным и перспективным. Они могут ошибаться, терпеть жестокие неудачи, но они ищут, они в движении...

На наших глазах возникает уже третье, совсем молодое поколение режиссуры. Их имена то и дело впервые всплывают на экране. С ними уже значительно сложнее. В большинстве своем выученики ВГИКа, они имеют запас каких-то профессиональных, иногда еще ученических знаний. Но они еще не стали «личностями». Процесс накопления жизненного опыта, внутренней культуры, не говоря уже об идейном и политическом росте, только начинается для них. Однако «права» в кармане, и теперь нужен только случай, чтобы вскочить в кинематографическую колесницу.

Я вовсе не хотел бы прослыть гонителем молодых талантов. Бесспорно, среди этого совсем еще зеленого поколения режиссуры обязательно время от времени сверкнет талант подлинный, своеобразный.

Однако в большинстве случаев люди талантливые, своеобычные не очень-то уступчивы и обходительны. С ними трудно. Может быть, поэтому отнюдь не всегда они первыми пополняют наши ряды. Меня смущает активная коммерческая деловитость другой части нашей творческой молодежи. Подчас молодые люди просто хотят снимать где-нибудь и что-нибудь — важно «зацепиться». Но нет волнения и трепета в их первых работах. Нет даже явственных срывов. Свои первые шаги они начинают холодно и расчетливо, как ремесленники. Естественно, не будучи выстраданы, эти работы всегда подражательны, вторичны. За открытиями и удачами идет косяк подобий — облинявшие семейные драмы, выцветшие комедии, фильмы массового раскроя о разведчиках. Этакое творческое иждивенчество. И никто не закрывает перед ними шлагбаум. Напрасно!

Не нужно думать, что отказ от права своего творческого первородства и замена его чечевичной похлебкой «ремесла» захватывает только молодые незрелые души. Иногда можно наблюдать, как иной из режиссеров, ходящий уже в маститых, недавно начинал интересным и обещающим фильмом, а сегодня числится автором пяти-шести картин, поставленных профессионально и к тому же еще быстро и экономно, к удовольствию дирекции. Поставил он их одну за другой, что называется, не оглядываясь. Но я боюсь, что ни в одной из них он не оставил частицы своей души. И тогда я вспоминаю его первую, пленившую когда-то меня работу и растерянно спрашиваю:

«А был ли мальчик?»

Опасный «дуплет»

Сценарист, как известно, не имеет своего места на производстве. Он свободный художник, «вольный стрелок». Затрачивая большие государственные средства на подготовку кинодраматургов во ВГИКе, мы на редкость расточительны потом. Совсем не по-хозяйски мы относимся к их дальнейшей судьбе. Очень часто поэтому наиболее одаренные из них уходят в другие жанры литературы.

В отличие от сценариста, режиссер в дальнейшем становится, так сказать, «штатным» художником. Его литературные вкусы, его профессиональное умение, наличие или отсутствие оной «личности» в значительной мере и определяет лицо нашего кинематографа.

Что и говорить, прекрасна подлинная творческая дружба режиссера и драматурга. Тому есть немало примеров. Но рассмотрим сейчас другой случай...

Существует на студии сценарий — вялый, посредственный, неинтересный. Он уже побывал на столах многих объединений, не вызвав энтузиазма. И существует режиссер. Если у него и есть дарование, то довольно среднего калибра. Он знает «ремесло» — не больше! Но человек он «штатный», к тому же деловит и энергичен. И горе нам, если такой режиссер и такой сценарист дадут друг другу клятву верности на Воробьевых горах. Клятву, продиктованную чисто коммерческой деловитостью, целью сугубо прагматической — войти в производство! И ведь войдут! Этот «дуплет» рано или поздно выстрелит без промаха. В одном случае прикрытием послужит необходимость особо и срочно «ударной» темы, в другом — вредная трудность жанра комедии. Наконец, этот «дуплет» войдет в брешь, возникающую в производственном плане. Скажем, в таком-то квартале не хватает единицы для запуска. Почему запуск необходим именно в этом квартале, знают лишь один аллах да плановый отдел. Нужна е д и н и ц а? Есть единица! Выстрел этим «дуплетом» здесь уже неотразим.

Возможно, что в полемическом азарте я и сгустил краски. Возможно! Но одно совершенно ясно: проблема, рассматриваемая нами сегодня, достаточно сложна и остра. Она требует самого пристального и серьезного изучения. Нужна широкая и откровенная дискуссия. И прежде всего нужно, чтобы наша общественная организация — Союз кинематографистов,— утратив свою «департаментскую» величавость, стала помимо всего и нравственным центром нашей творческой жизни...

Об Эсфири Шуб и ее кинематографическом опыте

(К 75-летию со дня рождения Э. И. Шуб)

В. Шкловский

Эсфирь Ильинична Шуб жила и училась в Москве. Дома тогда в основном были красно-кирпичные, вывески — черные с золотыми буквами. Садовое кольцо зеленое, с бульварами, дома — с палисадниками, и все разной высоты.

Эсфирь Ильинична в юности бывала в доме А. Эртеля — автора книги «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги». Мы почти забыли эту книгу, между тем если она не классика, то приближается к классике.

Музей новой западной живописи Шуб видела тогда, когда гидом в нем был сам хозяин коллекции Щукин. Она знала живого Бахрушина. Знала ту культуру купеческой Москвы, которая нам чужда и все же нами сохраняется и нам нужна: мы происходим не от какого-то одного ручейка старой культуры, а от всей культуры в целом. И Маркс каждый год перечитывал греческие трагедии, как бы обновляя связи с древностью. Маркс поставил на докторской диссертации имя Прометея, принесшего людям огонь.

Пламя Прометея родственно тому огню, который мы зажигаем над могилой Неизвестного солдата. Пламя Прометея — это пламя изобретателей, воинов за справедливость. Справедливость тоже начинается многими ручейками, пока не становится широкой, как сибирские реки. Так же возникает и искусство. Оно рождается нами неосознанно — мы не успеваем подойти к месту рождения...

Много раз искал я в старых газетах описания, как были восприняты первые паровозы, электрический свет, радио, граммофон. Они поначалу были восприняты хроникой, отделом происшествий! Важное оценивалось не сразу.

Пользуясь преимуществом человека старого века, я напомню, как появилось



кино. Оно появилось в маленьких, узеньких театриках, балаганчиках, пустующих магазинчиках. Редко сменялась программа! Звонки, извещающие о начале сеанса, звонили все время, чтобы зашел человек с улицы; часто маленький зал был совершенно пуст.

Великий изобретатель Эдисон недосоздал кино. Он взял панорамный ящик и ввел туда кинематографическую ленту, но не додумался соединить это с экраном, который уже существовал в то время для волшебного фонаря. Кино показалось ему аттракционом, и если его показывать на экране (а экраны уже существовали для волшебных фонарей), то аттракцион будет скоро исчерпан, думал великий изобретатель.

Так рождается новое, не зная о своем бессмертии или, по крайней мере, о том, что оно повлияет на несколько столетий.

Хроникальные ленты, фиксирующие жизнь, появились рано. Последний русский император и его жена очень любили сниматься, и их снимали беспрерывно. Кинохроника «записывала» пожары, открытия выставок, но сама существовала как бы незамеченной.

Был в те времена владелец маленького киноделa — Дранков. Он снимал картины такие же, как снимали тогда все: на 500 метрах передавалось содержание «Войны и мира» или любого другого романа, на 200 метрах изображалась история Степана Разина. Это были ленты-аттракционы.

Дранков был человеком не очень способным, но обладающим способностью удивляться. Он снимал буквально все. Один раз снял собаку на улице, когда был ветер. Во время показа ролика он закричал: «Вы посмотрите, на ней шерсть шевелится! Это я снял, я!»

Снял, конечно, не он, а аппарат: сняли Люмьер, Эдисон, поколение изобретателей.

Поехал Дранков в Ясную Поляну и снял много кадров Льва Николаевича и его окружения — крестьян Ясной Поляны, Софью Андреевну. Я работал над биографией Льва Николаевича Толстого и как будто ее знаю. Но когда в книге Э. И. Шуб «Крупным планом» смотрел кадры, снятые Дранковым, я заново и по-новому думал о Толстом. Документы поражают, углубляют наше знание, в них переданы отношения людей друг к другу: и свободная старческая приветливость Толстого, и старческое желание Софьи Андреевны показать, что она с ним, что она жена великого человека.

Возможность беглой, неподготовленной съемки сохранила сущность взаимоотношений между людьми, сохранила жест, воздух вокруг человека, Толстого в его обстановке: ему то холодно, то неприятно, то он утомлен славой, то просто ласков.

Вначале, при зарождении советского кино мы получали много лент с Запада, плохих лент. Мы их перемонтировали. Делали это хорошие люди — С. Васильев, Г. Васильев, Эсфирь Шуб. Они проматывали сотни тысяч метров пленки и не только узнавали чужую жизнь, но даже иногда понимали чужое искусство больше, чем те, которые его делали.

Революция в своих свершениях, в своих ожиданиях заново увидела мир, заново увидела хронику — то, что назвали документальным кино. В то же время оказалось, что мы снимали недостаточно: мало сняли Ленина, Горького, почти не сняли Маяковского, Блока; мы пропустили много ступеней изменения жизни.

Я смотрел недавно старую хронику и вдруг заметил, как по московской ули-

це в летний день идут пионеры — идут длинной цепочкой, гуськом, один за другим. Они шли босиком. Теперь я хотел бы найти эти кадры: мы забыли размеры своей первоначальной бедности.

Прекрасный режиссер Л. Кулешов снимал картину «Приключения мистера Веста в стране большевиков». Сценарий написал Н. Асеев. Картина интересна, но самое интересное в ней — Москва. То, что не было подготовлено к съемке. Это осталось, это не может состариться. Чем это старее, тем это неожиданнее...

Эсфирь Ильинична рано овладела искусством монтажа и рано удивилась документальной картине, возможностям документального кадра.

Тогда все было ново: монтажный столик, запах кинематографического клея, возможность уменьшить кусок, возможность повернуть ленту на глянец или на мат. Мы впервые держали зафиксированную жизнь в своих руках. Но тут надо признаться, что первым и величайшим человеком, который увлекся кино и понял его возможности, был Лев Толстой.

Создавая одну из своих последних вещей — пьесу «Живой труп», Лев Николаевич все время думал о кинематографе и о вертящейся сцене. Для него старинное деление пьесы на акты было уже ненужным. Он хотел и смог тогда зафиксировать живую речь недоговоренных фраз.

Много сделала Эсфирь Ильинична Шуб в монтаже старых картин, она даже хотела заняться игровым кино. Рядом с ней работал С. М. Эйзенштейн. Они взаимообогащали друг друга.

Мы видим мир двумя глазами. Мы видим его довольно широко и, изменяя оси зрения, оцениваем его глубину: киносъемочный аппарат обладает одним глазом. Он не имеет нашей внутренней физиологической глубины, нашего опыта оценки глубины. Узость съемочного поля заставляет нас вычленять куски жизни — снимать то одно, то другое. Кроме того, когда мы глядим, мы работаем глазами, двигаем глазами, как бы обегая контуры вещи. Зрение наше, восприятие предмета включают в себя моторные элементы. Всего этого в самом кадре нет, если это не вложит в кадр художник.

С. М. Эйзенштейн и многие изобретатели говорили о широком плане, о широком кадре: потом много говорили о стереоскопическом. Пока это не привилось и вряд ли привьется. Потому что мы научились смотреть.

Каждый акт художественного восприятия вырабатывает конвенцию между изображением и восприятием.

Кинематографическая глубина уже вошла в наше сознание — мы ее воспринимаем по кинематографическим законам.

Взять кадр и понять его как элемент возможного художественного построения было не просто. Кроме того, кадр — я сейчас под словом кадр подразумеваю некое действие, снятое на киноленту, а не квадратик, фиксирующий единичную съемку, один момент, существование предмета в неподвижности,— всегда выбирает один момент события. Мы не можем заснять жизнь человека.

Я недавно смотрел картину, действие которой продолжалось столько же времени, сколько и демонстрация картины,— два часа *. Женщина ждет, что

---

* Речь идет о французской картине «Клео от пяти до семи» режиссера Аньес Варда. (*Прим. ред.*)

ей ответят по поводу ее опухоли — подозревается рак. Она томится, она в нетерпении. Но это совпадение ее ожидания, каждый момент которого наполнен страхом, равного по времени времени сеанса, кажется условным. Ведь мы и в театре разрезаем действие, возводим на новый этап события в пространстве между актами. История продолжается два-три месяца — мы смотрим ее полтора-два-три часа. Но вернемся к Эсфири Шуб.

Молодая женщина в молодом искусстве видит молодые киноленты. В то время уже были картины, основанные не на игре, а только на фиксации факта. Советский режиссер, одно время забытый, Дзига Вертов явился создателем документальной ленты. Сейчас это одно из самых больших имен в истории мирового кинематографа.

Героем его картин оказался сам снимающий. Его воля, его характер, изменения его характера, его восприятие создавали как бы монологи действия.

Я работал с Эсфирью Ильиничной Шуб на маленькой кинофабрике около теперешнего Киевского вокзала. Тогда он назывался Брянским. Помню, когда Москва-река разливалась, вода подходила к нашей студии, и мы против наводнения возводили каменную стенку — закладывали низ дверей свежей кладкой. Сейчас трудно представить себе, что на такой маленькой студии режиссер Тарич смог снять картину «Крылья холопа», которая шла потом по всему свету. На этой фабрике работали Л. Кулешов, Г. Рошаль, молодой М. Донской. Работали очень хорошие операторы, такие, как Козловский, я работал в сценарном отделе.

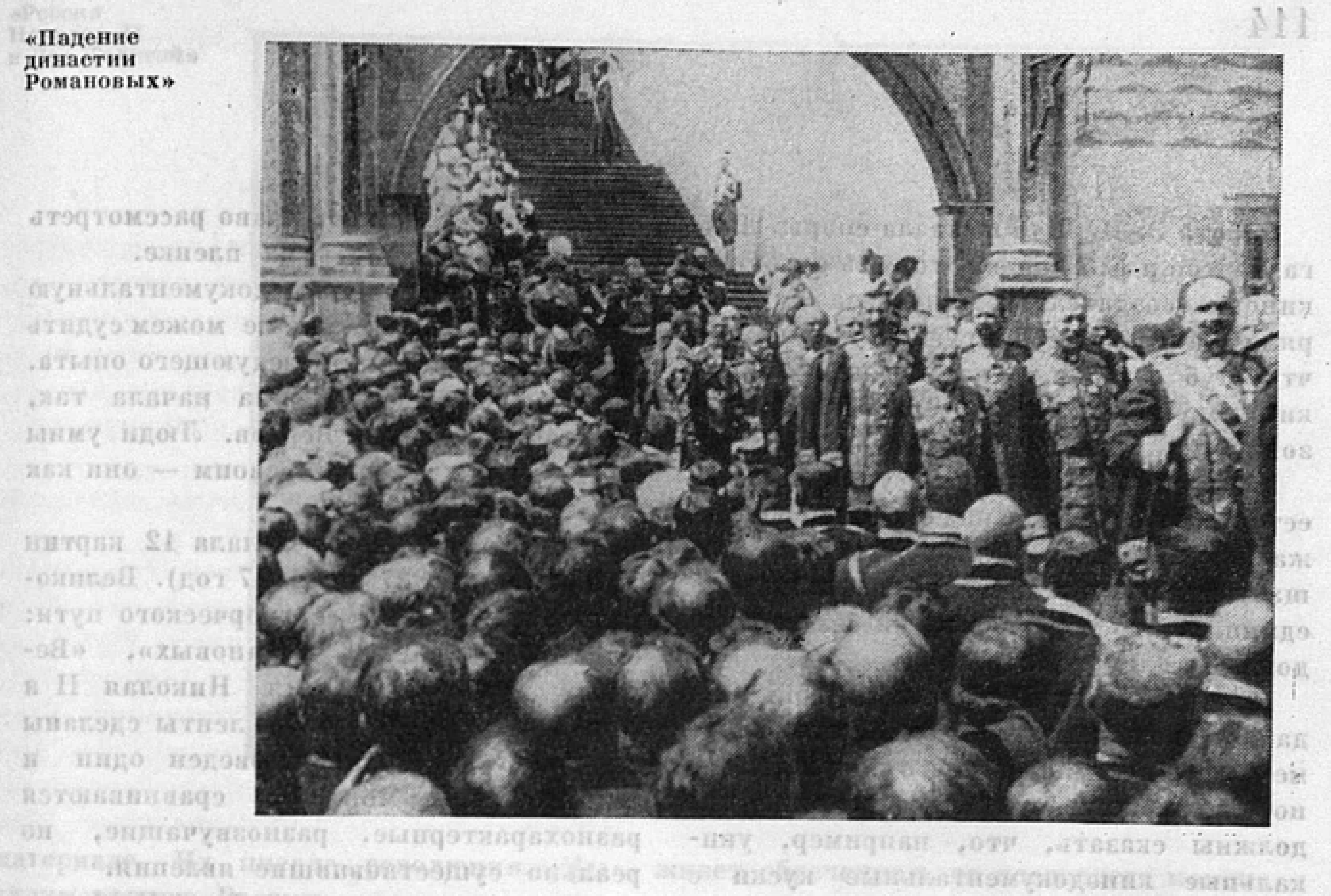
Я рассказал Эсфири Ильиничне, что в Париже, по газетам судя, показывают ленту со старыми модами. Сперва моды показывали как рекламу, а через десять лет их уже можно было показывать, как комическую ленту. Тут конфликт создавался временем. Нет ничего смешнее вчерашней и позавчерашней моды — она не логична. Ее свежесть воспринимается потом как причуда. Рассказал об этом Шуб и потом предложил ей сделать картину «Февраль», не снять, а взять и склеить старую хронику о Февральской революции с сегодняшней и посмотреть, что произошло тогда и как мы на это смотрим сейчас. Начали об этом говорить — и Эсфирь Ильинична нашла поворот темы: решила снимать картину «Падение династии Романовых».

Пока шли суд да дело, Шуб приступила к работе, но не на третьей, а на первой фабрике, где ателье оказалось побольше. Это было бывшее фотоателье со стеклянным потолком. В этом крошечном ателье был снят «Броненосец «Потемкин».

Работал в «Совкино» я с покойным Павлом Андреевичем Бляхиным, сценаристом, автором одной из первых советских кинокартин «Красные дьяволята». Эсфирь Ильинична пришла со своей заявкой, но как делать ленту по этой заявке, было еще непонятно. Работать было очень трудно. Сперва казалось, что в Ленинграде нет ленинградской хроники времен революции. Долго искали хронику, потом кое-что нашли на складе, в сыром подвале на Сергиевской улице. Здесь ржавели коробки с пленками.

Пленки перевезли на Владимирскую улицу в отделение «Совкино», и Шуб сушила их на веревке, как белье.

Поиски продолжались. Нашли старую царскую хронику. Это были смотры гвардейских полков, флота, были съем-



ки, которые пытались делать внутри дворца. Но так как во дворце для съемок помещение темное, а «юпитеров» тогда еще на документальной съемке не было — да и вообще не было подводки такой мощности, — то снимали с большой выдержкой восемь — десять кадров в секунду. В результате царь и все прочие люди бегали и прыгали. Пленку, из уважения к царской особе, не демонстрировали, но и не уничтожили, а уложили в коробки. В таком виде она дошла до наших дней.

Начали искать дальше. В это время выяснилось, что «Амторг» закупил кем-то проданную за границу советскую хронику. Там оказалось много материала, среди которого Шуб отыскала шесть кусков — кадры Ленина.

Вообще, мы неразумно относились к пленке. Пленка состоит из трех частей: целлюлозы, фотографического слоя, в этом слое содержится серебро. Эти две части пленки реально существуют. Третья, самая драгоценная, появляется в результате работы оператора — это изображение. Многим казалось, что изображение, если оно старое, уже не важно, оно как бы невесомо. Смывают серебро, а серебра оказывается весьма немного. Из целлюлозы делают мячики для пинг-понга. Тоже небольшой доход. Но при таком использовании киноленты теряется документ: то, что невосстановимо. Кажется, что эти куски не нужны, а потом оказывается, что они драгоценны. По ним можно было бы восстановить, как выглядели старые города, люди...

Иногда мы отправляем экспедиции выбрать натуру. А съемки этой натуры уже были, и вы могли бы посмотреть эту натуру, никуда не выезжая, у себя на студии. И тут о том, что стало интересным в ленте Эсфири Шуб.

В «Падение династии Романовых» вошли те кадры, о которых я только что рассказывал, — кадры, снятые внутри дворца. Они комически раскрывали торжественное шествие людей с орденами и лентами. Это была как бы самопародия.

Работа Э. И. Шуб вызвала споры. Дзига Вертов и Е. Свилова, то есть основные киноки, создатели «Киноглаза», одобряли такую ленту. Другие утверждали, что Шуб создала только перелистывание кинодокументов, что материал не организован.

Хочется заметить, что у Э. И. Шуб есть и превосходство над системой монтажа Дзиги Вертова. Дзига Вертов превращает материал в зрительно-ритмическую единицу. Это короткие куски без точного документального адреса.

Метод Эсфири Шуб был другой. Она давала возможность рассмотреть предмет, не лишая явление его документальной полноценности. Одновременно мы должны сказать, что, например, уникальные кинодокументальные куски с Лениным или с Толстым вообще не должны подлежать монтажной резке. Зритель хочет и имеет право рассмотреть все, что сохранилось на пленке.

Эсфирь Шуб начинала документальную кинематографию, и мы не можем судить о ней на основании последующего опыта. Она его предварила, она начала так, как начинал Дзига Вертов. Люди умны ее опытом, а не только своим — они как бы стоят на ее плечах.

Всего Эсфирь Шуб сделала 12 картин за 20 лет (с 1927 по 1947 год). Великолепно было начало ее творческого пути: «Падение династии Романовых», «Великий путь», «Россия Николая II и Лев Толстой» — эти три ленты сделаны за два года. В них проведен один и тот же метод монтажа: сравниваются разнохарактерные, разнозвучащие, но реально существовавшие явления.

Три первые картины Эсфири Ильиничны Шуб основаны на вновь найденном



«Великий путь»

«Россия Николая II и Лев Толстой»



материале. Их писала революция. Мы видим старую Россию, снятую так, как она хотела, чтобы ее снимали: парадной, торжествующей, нарядной. И в то же время мы видим другую Россию — бедную, угнетенную, ненавидящую царя. В ленте «Россия Николая II и Лев Толстой» на тихой своей усадьбе старик Толстой противопоставлен чудовищной силе царской России. И вот эти противопоставления и являются новым качеством сюжета. Не личного сюжета, а сюжета столкновения мировоззрений.

Мы видим и то, что Лев Николаевич не в ладах со своей женой. Она хочет позировать перед киноаппаратом, она хочет, чтобы была показана их «золотая свадьба» — любовь стариков. Это законное желание. Но Толстой не этого хочет, у него другие заботы. Не потому, что он плохо относится к Софье Андреевне, а прежде всего потому, что он не хочет делать личные отношения предметом любопытства кинозрителей. Он живет на экране потому, что мало обращает внимания на аппарат — так занят своими думами, своими заботами, рядом живет обреченная, до последнего момента не понимающая, что срок ее уже отмерен, царская Россия.

В ленте «Великий путь» показана реальная стадия революции. Бедность, необычность войска и создание Красной Армии. Это лента не только становление нового государства, но и социалистических отношений в нем.

Ленты Эсфири Ильиничны Шуб — не прошлое, хотя они так называемые «немые» ленты. Хорошо бы их восстановить сейчас, дав им простой сопровождающий комментарий.

Когда-то Лариса Рейснер рассказывала мне, как в Афганистане показывали американские картины. Она говорила, что так же их показывали и в Индии.

Идет благополучная американская картина, а профессиональный рассказчик, который привык рассказывать сказки на базарах, говорит:

— Этот белый человек плохой. Вы его знаете! Посмотрите, какая у него бесстыдная жена. Посмотрите, как они обижают друг друга. Не верьте белому человеку!

Аудитория очень хорошо принимала этот рассказ.

К лентам Эсфири Шуб должен был бы быть, конечно, другой текст. Рассказать бы, как жил Толстой, чем недовольна была Софья Андреевна, как жили крестьяне, которых мы видим на экране, что об этой жизни пишет сам Лев Николаевич Толстой в дневниках.

Когда-то Чехов в рассказе «Крыжовник» говорил, что у нас в литературе должен быть человек, который бы молотком стучал в наши двери и напоминал бы, как плохо и глупо живет человек.

И Эйзенштейн и Пудовкин говорили, что слово не должно быть только разговором — оно должно пересматривать, пересказывать по-новому то, что мы видим. Так, Аристотель говорит, что обстоятельства должны быть понятны из действия, а слова даются для передачи мыслей.

Всегда трудно говорить про умершего человека — был ли он счастлив или несчастлив. Как художник Эсфирь Ильинична Шуб должна была быть счастлива. Она жила в великое время и была в это время большим тружеником не только для себя. Она помогала кинорежиссерам монтировать картины, осмысливала с ними творческие возможности монтажа. Говорила, что монтаж не только соединение кусков и показ течения действия — монтаж вскрывает противоречие кусков, жизни.

То, что знают художники, то, о чем говорил Толстой,— для того, чтобы показать красное, надо вокруг дать зеленое; то, о чем говорил Станиславский,— чтобы показать громкое, надо сперва показать тихое,— все это целиком относится к киноискусству. Киноискусство это не только показ жизни — это анализ жизни. Киноискусство — это отображение жизни, но не зеркальное ее изображение. Жизнь — это противоречие. Или, как говорил Чернышевский: «Сама ходьба это ряд падений, задержанных человеком». Он идет, наклоняясь вперед, он упал бы, если бы не выдвинул ногу. Другого способа идти нет.

Великая противоречивость искусства была в лентах Э. И. Шуб.

Товарищество в искусстве это не только дружба — это содружество, это обмен мнениями. Эсфирь Ильинична Шуб была настоящим другом Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Владимира Маяковского. Маяковский спорил за нее, отстаивал ее права, доказывал, что авторские права в документальном кино должны существовать. Это не было услугой друга — это было делом человека, который понимает, что такое искусство, как широко его влияние на людей.

Эсфирь Ильинична Шуб воспитывалась в старых институтах. Она легко и радостно не только пришла на стезю революции, она подарила революции новый жанр искусства. Она была другом людей, именами которых сейчас называют музеи.

Книга Э. И. Шуб «Крупным планом» могла бы быть переизданной, хотя прошло более десяти лет со времени ее написания. Десять убыстренных лет! Но в ее книге, кроме рассказа о работе, сохранился справедливый и дружеский рассказ о деятелях кино. Сейчас я работаю над книгой об Эйзенштейне — и лучший, точный портрет Сергея Михайловича Эйзенштейна написан Эсфирью Шуб.

Вгиковский фестиваль

Шестой фестиваль студенческих фильмов ВГИКа от пяти предыдущих фестивалей отличался тем, что в его репертуаре было особенно много документальных картин — их представили мастерские не только документального, но и игрового фильма. И еще: как никогда щедро показывались работы младшекурсников, первые студенческие опыты.

Призом «За лучший документальный фильм» награждена картина «Рыбаки», которую режиссер Ю. Шиллер (мастерская Г. Чухрая) снял во время своей студенческой практики на Хабаровском телевидении. Картина — результат ненавязчивого и словно бы незамечаемого самими рыбаками кинонаблюдения за ними в горячие дни осеннего лова на Амуре. Хроника одних суток артельной жизни. Днем — работа, сноровистая, быстрая, минуты напряженности и азарта, когда малейшая оплошность вызывает острую досаду, но тут же общими усилиями налаживается выверенный ритм. Вечером — ужин, усталость и покой, утром — трудное пробуждение от сна под пестрыми ситцевыми одеялами, захваченными из дома на время сезонной жизни на реке. Рыбацкий завтрак — рыба с картошкой. И снова работа. От фиксации фактов автор стремится к обобщениям. «Рыбаки» заставляют думать об исконной моральной и физической крепости русского трудового человека, о силе национального характера. «Юрию Шиллеру — с верой, надеждой и любовью» — таков текст диплома, которым награжден режиссер секцией Союза кинематографистов СССР по работе с творческой молодежью.

Приза «За лучшее воплощение молодежной темы» удостоен фильм режиссера К. Осеяну (мастерская Л. Кристи) «Пикет», посвященный строительному отряду, который неподалеку от Усть-Илима прокладывает дорогу к будущему городу Рудногорску.

«Лучшим репортажем о Советском Союзе» названа картина «Японцы в Москве» режиссера Тамоцу Кавасаки — выпускника мастерской Я. Сегеля.

«За лучший учебный фильм» — этим призом награждена дипломная картина режиссера Г. Богоровой (мастерская Б. Альтшулера) «Открытое сердце», в которой показаны современные достижения в хирургии детского сердца.

Художественные фильмы — немые этюды «Настасья и Фомка» Н. Губенко (мастерская С. Герасимова) и «Столько воды утекло» В. Лонского (мастерская Е. Дзигана) разделили премию «За лучшую первую съемочную работу». А оператор Э. Караваев (мастерская Б. Волчека), который снимал этюд «Настасья и Фомка», отмечен наградой «За лучшую операторскую работу».

Звуковые этюды учеников мастерской М. Ромма—Л. Элиава «Вянет, пропадает...» (по рассказу В. Шукшина) и Д. Таваккола «Коммуникабельность» (по рассказу Альберто Моравиа) разделили приз «За лучшую экранизацию». За лучшую операторскую работу отмечен оператор второй картины К. Абдыкулов.

Лучшими кинокомедиями признаны «Колесо» — курсовая работа Б. Бушмелева (мастерская Л. Кулешова) и «Солдат и царица» — дипломный фильм В. Титова (мастерская А. Столпера).

В первом фильме создан пародийный образ бездарного искусствоведа—начетчика и пустозвона. По утрам дома он выучивает наизусть множество формулировок, чтобы потом в музее легко и безапелляционно судить о полотнах великих художников. Очаровавшись мнимой эрудицией этого человека, в него влюбляется юная экскурсантка. Искусствовед носит при себе

портативный магнитофон, воспроизводящий нужные ему цитаты. Случайно включенный магнитофон обнаруживает перед изумленной девушкой всю кухню «искусствоведческих» упражнений, и она покидает несчастного экскурсовода.

«Солдат и царица» — эксцентрическая комедия по мотивам народных сказок, опыт соединения современных кинематографических приемов со старинными формами скоморошьего действа и русского балаганного театра. Сюжет фильма весьма несложен. Царица приказала высечь солдата. Солдат боится помереть и идет за советом к сапожнику, который был порот многократно. «Секрет» своей живучести сапожник выражает одной сакраментальной репликой: «А ничаво!» Как и полагается в сказке, солдата выручают из беды только собственная хитрость и предприимчивость. Сохраняя самую суть сказки, авторы тем не менее ироничны по отношению к ее действующим лицам. Откровенное издевательство над царицей-самодуркой и ее французско-нижегородским окружением сменяется сочувственной насмешкой над долготерпением сапожника. Режиссер фильма получил приз «За лучшую комедию» не впервые, на прошлогоднем фестивале во ВГИКе такой же награды была удостоена его курсовая работа. Студент Фотос Бастунопулос, исполняющий в «Солдате и царице» роль придворного певца, награжден призом «За лучшую мужскую роль».

И, наконец, премия «За лучший художественный фильм» присуждена С. Дружининой и В. Попову — дипломникам первого выпуска мастерской И. Таланкина. Сюжетом фильма «Зинка» является история любви деревенской девушки. Сильная сторона этой картины — актерские работы. Зинку играет Виктория Федорова (мастерская Б. Бибикова и О. Пыжовой). Жюри присудило актрисе приз «За лучшую женскую роль». Она награждена также дипломом газеты «Комсомольская правда».

Журнал «Советский экран» наградил С. Дружинину, В. Попова, Н. Губенко и С. Никоненко дипломом «За метаморфозу». Уже будучи популярными киноактерами, они снова сели на студенческую скамью, чтобы получить профессию кинорежиссера.

Призы, присужденные жюри фестиваля, — не только оценка созданных работ, но и выражение надежды на будущие творческие успехи молодых кинематографистов.

Л. Маматова

Телевидение

Преображение хроники

А. Руденко

Фильм «Товарищи потомки» * вряд ли дал новые аргументы в давнем споре об отличиях телевизионного кино от кино «традиционного». Мне довелось видеть эту работу и на обычном экране и на телеэкране, и впечатление, в принципе, было одинаковым (если не считать потерь, неизбежных при перенесении старой кинохроники на экран малого формата). Другое дело, что появление картины характерно для нашего сегодняшнего документального телевизионного кинематографа, ревностно поднимающего новые и новые пласты архивных кинодокументов. Многосерийная «Летопись полувека» наиболее очевидно продемонстрировала эту тенденцию, захватившую «фильмопроизводящие» телестудии. Использование старых хроник вызвало к жизни множество творческих, профессиональных проблем, ибо не так уж редко эти работы несли наивную веру их создателей в то, что документ «сам все скажет».

«Товарищи потомки» — в этом его бесспорное достоинство — отмечен напряженным преодолением материала. Авторы решали задачу повышенной сложности, синтезируя поэтическое слово и зрительный ряд.

Телеэкран публицистичен по своей природе. Особенности телепублицистики, обращенной, в конечном счете, к домашней микроаудитории, не были забыты в фильме. Монтаж «из Маяковского», точно прочитанный А. Консовским, дает возможность проследить за ходом поэтической мысли.

Фильм настойчиво ищет связь сменяющих друг друга десятилетий нашей истории. Обращенные в небо чаши на-

---

* Авторы сценария Н. Карцов, Ю. Белянкин. Режиссер Ю. Белянкин. Оператор А. Савин. Редактор Д. Оганян. Центральное телевидение, объединение «Экран», 1968.

«Товарищи потомки»





ших радиолокаторов и — «Послушайте! Ведь если звезды зажигают...» Требовательный, недетский взгляд беспризорника двадцатых годов — и безмятежные рисунки нынешней детворы. Рабочий тридцатых годов, колдующий с киркой, — и многоэтажье домов Нового Арбата, мощные конструкции современных заводских зданий. Такие сопоставления, плакатные в своей прямоте и лаконичности, составляют одну из главных приметных особенностей стилистики фильма.

Конечно, эксплуатировать этот прием следовало бы с большей осмотрительностью. Когда видишь на экране фотографии Маяковского вперемежку с аудиторией Политехнического музея, а за кадром звучат строки «Слушайте, товарищи потомки», и завершается «встреча» поэта с сегодняшней молодежью аплодисментами зала — приходится говорить не о выразительности киноплаката, а о бедности предложенной схемы. Тем более что в фильме предложено и качественно иное осмысление и связи времен и поэзии Маяковского.

Мы увидели кадры похорон В. И. Ленина. И «эту холодную страшную очередь» в Горках, и толпу, бегущую за траурным поездом, и тяжесть склоненных знамен. Увидели вместе с поэтом, пережив ошеломляющую боль утраты, и дрожащая хроника сделала осязаемыми давно знакомые, ставшие хрестоматией строки.

«Я боюсь этих строчек тыщи, как мальчишкой боятся фальши». Неотразимая убедительность кинодокументов, показывающих страну в часы скорби, «работает» на высокий пафос стихов. «Он был человек до конца человечьего, неси и казнись тоской человечьей». Оттуда, из Москвы января двадцать четвертого, скованной лютым морозом, пришли к нам те, кто прощался с Лениным, и трудно забыть их лица, их глаза, открытость их горя.

Хроника помогла режиссеру донести не только остроту трагической потери, пережитой современниками Ленина, но и чувство классового единения, с особенной силой проявившееся в те дни. Монолитность людских масс, заполняющих экран, становится тем зрительным образом, от которого естественно прокладываются «мосты» к возникающим в фильме стройкам, мартенам, стартам космических ракет...

Фильм «Товарищи потомки» — о стране, сверяющей свои шаги по Ленину, о поэте, который славил «свободный труд свободно собравшихся людей», мечтал, боролся, рвался мыслью в будущее. В картину приходит ощущение размаха, беспрерывности всенародной работы. Четкие ритмы созидания воссоздаются фотографиями и кинокадрами разных лет. Поэт требовательно всматривается в наше сегодня, и его стихи звучат современно без искусственного осовременивания. Строки, написанные сорок лет назад, объединяют кадры революционного преображения земли с индустриальным пейзажем шестидесятых годов.

Там, где авторам фильма удается достичь ассоциативной, не вдруг просматриваемой связи поэзии и хроники, их успех очевиден. Попытка же впрямую иллюстрировать стихи обедняет и поэзию и кинодокументы. «Очень много разных мерзавцев ходит по нашей земле и вокруг»... Известные строки в сочетании с торопливо мелькнувшими кадрами войны во Вьетнаме, разгона негритянской демонстрации в США вряд ли могут навести на серьезные мысли о сложности современного мира... Видимо, по-прежнему нельзя объять необъятное. Видимо, прямолинейные отношения между текстом и зрительным рядом (вижу ракету, слышу: «ракета») слишком укоренились в документальном телекино, если они не миновали и эту талантливую работу.

Просмотр фильма заставляет думать и еще об одной проблеме, с которой столкнулись авторы и с которой столкнется каждый, кто приступит к монтажу старых хроник и современных кадров. Эпизоды, рассказывающие о похоронах Ленина, оказались слишком автономными: стилистически они резко отличаются от идущих за ними сегодняшних съемок. Получилась почти картина в картине... Если вспомнить еще, что аплодисменты Маяковского в стенах Политехнического музея звучат вовсе по-финальному, а подлинный финал наступает значительно позже, придется с сожалением отметить некоторую несобранность композиции фильма.

Говорится об этом не для того, чтобы сосчитать плюсы и минусы картины «Товарищи потомки». Она была с успехом показана Центральным телевидением. «Золотой голубь» Лейпцигского фестиваля — заслуженная награда, увенчавшая труд телевизионных кинематографистов. Но, увидев интересную работу, поневоле всю ее меришь достижениями лучших эпизодов, высотой цели, к которой стремились авторы.

На экранах наших телевизоров мы увидим еще не один документальный фильм, вобравший богатство киноархивов. Образное осмысление хроники — бесспорная заслуга фильма «Товарищи потомки». Тем же, кто продолжит поиск в трудном жанре, помогут и открытия картины и ее просчеты.

Не будем снисходительны...

Т. Гончаренко

Принцип противопоставления, наверное, далеко не самый удачный в разговоре о фильмах. Но когда я смотрела телевизионный очерк «Сказки северных рек»*, невозможно было отделаться от воспоминания о другом, тоже недавно виденном фильме «На земле русской». Он был сделан в той обзорной, лихой манере, в которой давно уже сегодня не снимают картин, и по мере его демонстрации недоумение зала все возрастало, пока заключительный титр «Фильм снимался по заказу цветного телевидения» неожиданно не примирил зрительный зал со слишком очевидными недостатками этой ленты.

Там было все — великолепные русские пейзажи и торопливый перечень цифр; напоминания, что Чайковский жил и творил в Клину, а Горький родился в Нижнем Новгороде; коровы и разговор о космосе; рассуждения о том, что Волга, впадающая в Каспийское море,— очень красивая река; модерн и считающееся сегодня приличным, едва ли не обязательным, заигрывание с русской стариной, памятники архитектуры и народный танец, снятый, впрочем, так уныло, что бодрая авторская ремарка насчет того, что вот, мол, какое здесь царит веселье, воспринималась едва ли не как издевательство. Но то, чего бы мы сегодня, пожалуй, уже не простили кинематографу, мы были готовы простить телевидению. Да еще тем более цветному. Ему можно — оно молодое. Оно вроде бы вправе открывать для себя то, что уже давно открыто. Завтра появится какое-нибудь объемное или другое, технически более совершенное телевидение, и тоже начнет с того, с чего начинало цветное телевидение, и цветной кинематограф, и просто черно-белый, только что родившийся кинематограф,— с «видовой фильмы», с восторгов перед красотой и обширностью мира, со стремления втиснуть эту красоту и обширность в узкие рамки видового фильма, который должен одновременно рекламировать и возможности новой киносъемочной техники, и — заодно — всякие достопримечательности.

Но вот что удивительно. «Сказки северных рек» — тоже, кажется, видовой фильм. Во всяком случае, по своему материалу он очень схож с картиной «На земле русской» — тоже фантастические по красоте пейзажи, уникальные архитектурные сооружения и старинные костюмы. Правда, его принадлежность телевидению можно было бы в данном случае объяснить случайностью: фильм снимался в телеобъединении «Экран», а мог бы быть сделан и на киностудии, потому что это вполне зрелая кинематографическая работа. Но, думается, его достоинства так же объясняются «телевизионным происхождением», как и недостатки картины «На земле русской». Есть в нем та интимность и простота задач, которые, конечно, и большому кинематографу могут быть свойственны, но особенно типичны, кажется, для телевидения.

В самом деле — зачем режиссер Г. Визитей и оператор И. Миньковецкий поехали со своей съемочной аппаратурой в северное село Карпогоры? Чтобы снять на пленку русские народные танцы и обряды, возрождаемые ныне в этом селе, полюбоваться красотой пейзажей и старинных, с вышивками и позолотой, одежд, записать протяжные северные песни? Вот вроде бы и все. Но, быть может, именно скромность целей, распола-

---

* Сценарий и режиссура Генриетты Визитей. Оператор И. Миньковецкий. Редактор Ю. Сохацкая. Центральное телевидение, объединение «Экран», 1968.





гающая к серьезному, неторопливому наблюдению, делает этот фильм чем-то гораздо большим, чем просто очерк о «сказках северных рек». На просмотре этого фильма испытываешь потрясение, которое и объяснить-то довольно трудно, потому что не от ума оно идет, не от какой-то ошеломляющей новой мысли, а просто от встречи с красотой, которая всегда потрясала и будет потрясать людей. Это чувство усиливалось еще и потому, что участники фильма тоже его разделяли.

Группу карпогорских девушек и юношей попросили разыграть по всем правилам старинный свадебный обряд. Они надели пышные костюмы и начали не вполне всерьез, а потом увлеклись, забыли о камере, забыли и о том, что это вовсе не свадьба, а лишь инсценировка. Плакала «невеста», когда ее обряжали, плакали и девушки, ее подружки, слезы были на глазах у тех, кто сидел на длинных скамьях и смотрел, как дружки «жениха» «выкупают» «невесту», как подводят ее под руки к «жениху», как поют девушки, поразительно похорошевшие от этих старинных одежд и от песен. И, наверное, никто из присутствующих не мог объяснить причину слез. Плакали потому, что все это было очень красиво, а когда встречаешься с такой вот Красотой, всегда немножко тревожно, что она исчезнет — ведь не прикажешь же: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно», да если и прикажешь — все равно оно не остановится, не может и не должно останавливаться. Жизнь идет вперед, но насколько беднее она будет, если не удастся сберечь все эти песенные, фольклорные, архитектурные богатства, накопленные народом.

Эта мысль, быть может, самая главная в фильме. Но, повторяем, она никак не декларируется, а рождается как естественный итог всего, что мы видели. Кажется, уж какое спокойное это было занятие — созерцать. Есть даже такое выражение «пассивный созерцатель». Но когда созерцаешь прекрасное, любишь это прекрасное и восхищаешься им, постепенно восхищение переходит в несколько иное качество. Я думаю, что когда эти миловидные девушки увидят себя на экране или когда их увидят на экране другие девушки из такой же деревни, они уже никогда не отвернутся с пренебрежением от старушек, бабушек своих и матерей, поющих старинные песни, от кружевных деревянных строений, от всего того, что они видели каждый день — и не умели видеть. Фильм ничего никому не указывает. Он просто помогает людям понять самих себя.

Вот какую пользу может принести обычный видовой фильм. А говорить

об этой пользе нужно еще и потому, что до «Сказок северных рек» Г. Визитей сняла в Карпогорах еще одну картину — «Откуда пришла песня». Там как раз и шел разговор о том, почему современная молодежь не поет старых песен, не интересуется народными обрядами и традициями. Режиссер упрямо задавала этот вопрос светлоглазым модницам, застигнутым в разгар твиста, старушкам, скрестившим на груди натруженные руки, и парням, несколько оробевшим от такого к себе внимания. Все одинаково смотрели в сторону, молчали озадаченно или безразлично, и настойчивость режиссера — при всей очевидной полезности такого разговора — вызывала даже некоторую досаду. Не поют — стало быть, и не нужно, новые времена пришли, новые песни... Такое прямо противоположное своим задачам чувство рождал этот фильм, потому что мысль о внимании к культурному наследию народа заботила во всем этом фильме, кажется, только одного режиссера и оставалась, следовательно, лишь декларацией, упрямо вдалбливаемой в наши головы,— надо заботиться, надо петь, надо, надо, надо... Но, очевидно, и этот первый фильм был все-таки нужен Г. Визитей — нужен, как ступенька ко второму, нужен, как мысль, породившая прекрасный результат — эти «Сказки северных рек», неоспоримо и абсолютно ясно доказавшие нам, что нельзя забывать о прошлом своего народа, нельзя не любить его песни и обычаи. Нельзя — не потому, что мы должны, обязаны любить, а просто потому, что это очень красиво. И судьба всей этой красоты не может не волновать людей.

Да, сегодня телевизионные фильмы уже не нуждаются в извинениях и в снисхождении.

Как показывать цирк?

Ю. Дмитриев

У фильма прекрасное название: «Товарищ цирк»*. Да, цирковые артисты, как подлинные товарищи, приходили к своим зрителям в самые трудные дни, неся высокое мастерство, веселую шутку, острую сатиру. Создатели фильма, наверное, немало покопались в архивах, раздобыли интересные кадры из старых лент, фотографии и документы.

Как любопытно увидеть дедушку В. Л. Дурова, дающего представления вместе со своими друзьями животными на первомайской демонстрации в 1919 году. Или народного шута Виталия Лазаренко, шагающего по Красной площади на высоченных ходулях.

А разве не знаменательно, что в первом советском кинобоевике — «Красных дьяволятах» — главные роли исполняли цирковые артисты Софья Жозефи, Павел Есиковский и Кадор бен Салим. Вообще, в двадцатые годы кинематографические режиссеры, как, впрочем, и театральные, призывали учиться у цирковых деятелей: добиваться такой же тренированности, выразительности тела, ловкости, смелости. Цирковые артисты охотно и часто снимались тогда в кино. Вспомним хотя бы Янину Жеймо или Александра и Марию Ширай, да и многих других.

Фильм приводит нас в цирк, отстоящий от сегодняшнего дня на двадцать — сорок лет, и это тоже очень интересно. Пусть у артистов, тогда выступавших, не было великолепных костюмов, первоклассного реквизита и свет не горел под цирковым куполом так ярко. Но и тогда, как и теперь, было главное: стремление создавать первоклассные про-

* Авторы сценария В. Васильев, И. Сахарова, А. Левин. Режиссер И. Сахарова. Оператор А. Иванов. Редактор М. Воловикова. Центральное телевидение, объединение «Экран», 1968.

изведения искусства, поражать и радовать зрителей, заполняющих цирки от верха и до низа.

Зрители видят в фильме негра наездника, депутата Московского Совета Багри Кука, итальянцев братьев Леона и Константина Танти, которые одними из первых стали в своих клоунадах выступать против всего того, что мешало молодой Советской Республике, поляков братьев Морено — замечательных велофигуристов, в дни гражданской войны добровольно вступивших в ряды Красной Армии, первого советского укротителя хищных зверей Николая Гладильщикова, великого фокусника, признанного во всем мире, Эмиля Кио, первую узбечку наездницу, талантливую и красивую Лолу Ходжаеву, подлинного новатора, создателя принципиально нового снаряда для воздушной гимнастики Алексея Бараненко, лучшего в мире жонглера на лошади Николая Ольховикова и многих других.

Фильм дает историю цирка по преимуществу через показ его мастеров, и это правильно, мы, зрители, с особенным уважением относимся к тем, кто утверждал новые принципы циркового действия.

Но здесь же следует сделать первое замечание. Съемки, особенно произведенные в двадцатых годах, были далеки от совершенства, что же касается фотографий, то даже лучшие из них все-таки мертвы. И вот романтику поисков и свершений мог бы помочь раскрыть текст. Хорошо было бы рассказать и о достижениях, и об ошибках, и о том, какими путями шел к своим победам наш цирк. Текста может быть немного, но он должен быть поэтичен, метафоричен, он должен раскрывать художественную сущность явления. Сейчас же он выполняет только служебную роль: это подписи под иллюстрациями, не больше. Вот тому примеры: «Вышла на манеж с львами Ирина Бугримова», «Вернувшись с победой, повел своих прыгунов на штурм невозможного Владимир Довейко», «Пятнадцать лет готовили свой номер Черняускасы, который специалисты называют чудом по сложности».

К тому же и читается текст актерски невыразительно. Чтение не помогает зрителю глубже понять напряжение, красоту того, что происходит на манеже. Оно тоже выполняет, к сожалению, не столько художественную, сколько служебную роль. А между тем в фильме, посвященном искусству, и дикторский текст должен стать искусством.

Фильм состоит из двух частей, точнее — как бы из двух коротких и очень различных серий. Первая посвящена истории цирка. Вторая — тому, что идет в цирке сегодня: конкретно снято представление, шедшее в Московском цирке в сезоне 1967/68 года. Говоря откровенно, первая часть интереснее, хотя сами номера, снятые во второй части, лучше. Но в первой части мы как бы входим в историю, живем духом эпохи первых послереволюционных, военных лет. Единственно, что здесь шокирует, так это исполнение традиционного антре старыми, давно находящимися на пенсии клоунами. Хорошо известно, что клоунада требует задора, энергии, непосредственности. Здесь же она идет с одышкой, тяжело. Номер по смыслу веселый вызывает скорее жалость. И ни в какой мере эти эпизоды не «разоблачают» старый цирк, потому что в показанной сценке нет ничего грубого, а тем более вульгарного, это веселая и непосредственная игра. И именно так к ней надо подходить.

Что касается второй части фильма, то в ней сняты номера мирового класса, те, которыми по праву гордится наш цирк. Но так как съемки малоизобретательны, то оказывается, что подлинного уровня нашего цирка фильм не передает.

Кинематограф требует известной психологической подготовки зрителей, того, чтобы зрители могли понять и ощутить, как трудно, опасно и в то же время артистично то, что делает артист. И право, когда разгоряченный, весь мокрый от пота Владимир Волжанский, уйдя за кулисы, срывает с головы парик и сразу из молодого человека превращается в человека в летах, это дает очень много. Как же надо работать, как же следует держать себя в форме, чтобы в его годы каждый вечер демонстрировать трюки, требующие громадных физических и психологических усилий! Сидя у зеркала, гримируется Олег Попов, уже приклеен нос из гуммоза, накрашены губы, натянут русый парик, а глаза остаются серьезными и даже чуть грустноватыми. Но в какое-то мгновение артист внутренне преображается, меняется блеск глаз, они теперь светятся весельем и задором. Известный миллионам зрителей солнечный клоун готов к выходу на арену.

Вот если бы таких моментов было бы побольше, фильм выиграл бы.

И еще один частный, но важный момент. В титрах обозначено, что в создании фильма принимали участие два консультанта: Александр Волошин и Марк Местечкин. Консультант — это бесспорный специалист, и я не сомневаюсь в компетенции названных товарищей. Но тогда почему в фильме присутствуют очевидные, как говорят журналисты, ляпы. Говорится, что в буржуазном цирке нарочито подчеркивают опасность, что артисты рискуют жизнью на потеху толпе. Это верно. Но тут же следуют кадры, которыми авторы хотели иллюстрировать свое справедливое утверждение, и что мы видим?.. На экране известный советский артист Борис Эдер, укрощающий львов, только он, во избежание недоразумений, повернут к зрителям спиной. Дальше — Ирина и Александр Буслаевы, демонстрирующие полет на санях и пролетающие через два вращающихся кольца, Эрос, проделывающий на велосипеде петли в гигантском колесе. Понимаю, что эти номера могут не нравиться консультантам и авторам фильма. Мало того, они могут считать, что такие номера вне художественных принципов нашего искусства (хотя я с этим решительно не согласен). Но при чем здесь буржуазный цирк? Это же советские артисты, и трое первых носят звание народных артистов РСФСР. И еще одно замечание. Диктор объявляет: клоуны Альперовы, а на фотографии изображены Дмитрий Альперов и Макс (Максим Федоров). Право, в документальном фильме должна соблюдаться документальная точность.

Советский цирк, которому исполнилось пятьдесят лет, вполне заслужил самой широкой пропаганды, и хорошо, что телевидение такую пропаганду ведет. Бесспорно, в рассматриваемом фильме есть немало интересного. Но веря, что это не последняя встреча цирка с телевидением, хочется, чтобы в будущем были учтены недостатки этого фильма, с тем чтобы их не повторять.

Б. Коноплев

Развитие кинотехники связано не только с самим изобретением кинематографа, но и со всей историей его становления как искусства нашего века. Киноискусство и сегодня непрерывно изменяется и совершенствуется. Появляются новые выразительные средства, многие из них рождаются на основе достижений кинотехники.

Техника дала кинематографу звук и цвет. Успехи кинотехники привели к созданию широкоэкранного и широкоформатного кино.

Недавно изобретенные синерама, кинопанорама и другие системы оказывают серьезное влияние на развитие кинематографии. Правда, эти системы не вошли в арсенал современного кинематографа и в настоящее время по преимуществу используются при создании киноаттракционов и выставочных зрелищ. Зато широкоэкранный и широкоформатный кинематограф получил массовое распространение.

С момента появления широкого экрана прошло немногим более пятнадцати лет, однако мировая кинематография уже накопила значительный практический опыт по использованию многочисленных вариаций широкоэкранного и широкоформатного кино. Сегодня новые системы стали основными видами кинематографа, и есть смысл хотя бы перечислительно определить, какие средства и приемы получило киноискусство от внедрения этих и других технических усовершенствований.

Расширение площади показываемого киноизображения обогатило изобразительные возможности. Особенно это относится к широкоформатному кино, использующему кадр в три с половиной раза больший обычного по площади. Это привело к резкому увеличению объема передаваемой информации.

Новые виды кинематографа позволили снимать и демонстрировать на экранах мизансцены с большим количеством действующих лиц, в случае необходимости показывать крупным или средним планом одновременно не одного, а нескольких актеров, более интересно и действенно строить перспективы, совмещать плоскостные и глубинные мизансцены. Появилась, следовательно, возможность более выразительно показать на экране человека, природу, массовые сцены на натуре, городские и индустриальные пейзажи.

Широкоэкранные и широкоформатные системы кинематографа изменили и приемы монтажа фильмов. Более широкое использование внутрикадрового монтажа при съемке, совмещение крупных, средних и общих планов привели к сокращению числа монтажных планов в фильме примерно вдвое.

Наконец, внедрение широкоэкранных и особенно широкоформатных систем позволило практически использовать в кино стереофонический звук. Стереофония была давно известна в технике, однако до появления новых систем кинематографа этот вид звукопередачи не использовался.

Применение многоканальных стереофонических систем с магнитными звуковыми дорожками, локализация источников звучания и их связь с изображением на экране, дополнительные звуковые эффекты за счет распределенных за экраном и в зрительном зале громкоговорителей — все это в конечном итоге позволило режиссеру, звукооператору и композитору находить новые интересные пути эмоционального воздействия на зрителей.

Кроме стереофонии, в звуковом оформлении современных фильмов широкое распространение получили различного рода технические усовершенствования, среди которых следует назвать метод многоканальной записи музыки, использование устройств для получения искусственной ревербера-

ции, остро направленные микрофоны, электронные музыкальные инструменты — все это способствовало резкому улучшению качества звука.

Экраны от 10 до 30 метров шириной, высококачественное цветное изображение и стереофонический звук в сочетании с современными методами съемки создали при показе широкоформатных фильмов так называемый «эффект участия». Умелое и тактичное использование этого эффекта сделало современный кинематограф могучим реалистическим искусством.

Кроме этих основных вкладов кинотехники в киноискусство, следует назвать и другие нововведения и усовершенствования, которые также оказали большое влияние на творческую практику.

Например, такой утвердившийся прием, как съемка с движения, оказался возможным благодаря созданию и использованию различного рода операторских тележек, кранов, разнообразных лифтов, канатных дорог, операторских автомобилей и других устройств, зачастую конструируемых и изготовляемых на киностудиях при непосредственном участии кинооператоров. Многие из этих устройств придумываются и сооружаются для съемки сложного кадра или необычной панорамы, после чего в других фильмах не используются. Но вместе с тем целая линейка конструкций операторского транспорта вошла в ассортимент постоянно используемых технических съемочных средств.

В последние годы получили широкое распространение **объективы с переменным фокусным расстоянием (зумобъективы, трансфокаторы)**. Использование высококачественных объективов с плавным изменением фокусного расстояния позволяет заменить большой набор оптики одним объективом, а это, помимо решения творческих задач, экономит время и упрощает процесс работы на съемочной площадке. Вот почему трансфокаторы несмотря на усложненную конструкцию и сравнительно высокую стоимость за короткий срок получили повсеместное распространение.

Важное место среди съемочной техники заняла **широкоугольная оптика**, применявшаяся ранее сравнительно редко. До недавнего времени предпочтение отдавалось короткофокусным объективам с фокусными расстояниями 28 и 25 *мм*. Сейчас широкое распространение получили объективы 18 *мм*, а некоторые операторы применяют объективы с фокусным расстоянием 16, 14 и даже 9 *мм*. Такие широкоугольники позволяют режиссерам и операторам снимать кадры, в которых действующие лица показаны в неожиданных, острых ракурсах. Необычно и по-новому выглядят на экране натурные планы и городские пейзажи. Многие известные современные фильмы сняты исключительно короткофокусной оптикой.

Неожиданный и своеобразный эффект дает **длиннофокусная оптика** с фокусными расстояниями от 150 до 1200 *мм*, редко применявшаяся ранее, да и то лишь для съемки кадров с далеко расположенными объектами, а ныне используемая и для портретной съемки и при съемке игровых сцен и городских пейзажей.

До последнего времени использование техники **комбинированных съемок** весьма часто рассматривалось как неизбежное зло, с которым приходится мириться по необходимости. Между тем можно привести десятки примеров из нашей и зарубежной практики, когда воздействие фильма на зрителя неизмеримо повышалось за счет умелого творческого использования комбинированных съемок. В этой области появились и некоторые новые тенденции, обнаружились новые творческие возможности.

На Центральной студии документальных фильмов в 1967 году был снят фильм «Удивительный мир движений» (режиссер-оператор И. Бессарабов, художник Н. Нижник), в котором приемы комбинированной съемки использованы, чтобы разложить движения спортсменов по фазам с временной фиксацией,— это дало весьма интересные кадры. В Канаде был снят фильм «Па-де-де» (режиссер Норман Мак Ларен), построенный по тому же принципу разложения движений, что эффектно подкреплено точной синхронизацией фиксированных движений с музыкой.

Примером использования новых методов съемки, сочетания черно-белого и цветного изображений, применения современной оптики может служить новый фильм киностудии «Мосфильм» «Бег иноходца» (режиссер и оператор С. Урусевский). Интересные возможности сложных макетных съемок продемонстрированы в широкоформатных цветных фильмах «Война и мир» и «2001 год. Космическая одиссея» (США).

Создана специальная облегченная, компактная съемочная, осветительная, звукозаписывающая, электросиловая аппаратура для **съемки вне павильонов** — не только на натуре, но и в так называемых натурных интерьерах (магазины, отели, кафе, станции железной дороги, метро и т. п.).

Новая техника помогла утвердиться стремлениям проводить съемки игровых сцен непосредственно «в жизни», что, как известно, создает атмосферу большей достоверности и документальности.

Все новые и новые требования киноискусства постоянно стимулируют развитие и совершенствование технических средств. И чем конкретнее они будут высказаны творческими работниками, тем полнее и эффективнее будут реализованы на практике.

●

Анализ состояния современного кинематографа, требования киноискусства и реальные возможности кинотехники позволяют предвидеть основные направления развития и совершенствования технических средств в ближайшем будущем.

Следует ждать унификации систем кинематографа. От многообразия существующих в настоящее время систем съемки и показа фильмов есть возможность перейти к единой системе, использовав для этого предпочтительные технические средства широкоэкранного и широкоформатного кино. Соотношения сторон кадра в этих системах могут стать едиными (в пределах 2,35 : 1 — 2,2 : 1).

При разработке и внедрении такой системы особое значение приобретают методы трансформации изображения — перевод из одного формата в другой. В этом направлении уже сделаны первые шаги.

Параллельное существование обычного кинематографа с многочисленными новыми и промежуточными видами и практическая необходимость показа кинофильмов на киноустановках различных систем уже привели к разработке способов для перевода киноизображения из одного вида (формата) в другие. Так, например, с широкоформатных цветных фильмов, снятых на 65—70-*мм* кинопленках, методом оптической выкопировки изготовляются широкоэкранные анаморфированные 35-*мм* фильмокопии, обычные 35-*мм* фильмокопии и узкопленочные 16- и 8-*мм* фильмокопии. Широкоэкранные анаморфированные цветные и черно-белые 35-*мм* фильмы переводятся на 35-*мм* обычный, 16-*мм* и 8-*мм* форматы. Разработаны и успешно используются системы для перевода 35-*мм* широкоэкранных цветных фильмов на 70-*мм* широкоформатную и цветную пленку, 35-*мм* обычных фильмов в широкоэкран-

ные. Уже переведены на широкий формат и вышли в прокат фильмы «Шестое июля», «Братья Карамазовы» (три серии), «Новые приключения неуловимых», снятые на 35-*мм* пленке. Однако сами технические процессы пока что сложны и дороги.

Потребность в такого рода устройствах огромна. Они крайне необходимы прежде всего для тиражирования массовых фильмокопий (особенно в странах с развитой сетью киноустановок), они нужны также и творческим работникам, создающим кинофильмы. Имея в своем распоряжении установки для перевода киноизображения из одного формата в другой, постановщики фильмов смогут более рационально и интересно в соответствии со своими творческими замыслами использовать возможности различных видов кинематографа, совмещая в одном фильме кадры, снятые на разных форматах, и включая в свои произведения ранее снятые киноматериалы.

Дальнейшее улучшение качества изображения на экране, освоение новых выразительных средств, внедрение новых методов комбинированных съемок, развитие новых видов кинематографа тесно связаны и с созданием более сложных и совершенных оптических систем.

Применение новых сортов стекла, кристаллов и синтетических материалов, широкое использование электронно-вычислительных машин для расчетов оптики позволят создавать оптические системы с лучшими качественными показателями, с меньшими габаритами и меньшим весом.

Совершенствование киносъемочной оптики, очевидно, пойдет по пути создания светосильных объективов-трансфокаторов с большим диапазоном изменения фокусных расстояний, с удобными и совершенными механизмами управления. При этом не отпадет необходимость в высококачественных короткофокусных и длиннофокусных объективах. Увеличение светосилы съемочной оптики и внедрение объективов с переменным фокусным расстоянием должно сочетаться с улучшением резкости и качества изображения.

Кинопленки еще на многие годы будут основным материалом для съемки и тиражирования фильмов, и нет оснований предполагать, что они будут заменены чем-то другим. Современные достижения в области создания новых сортов, увеличения чувствительности негативных кинопленок и улучшения качества позитивных общеизвестны. Однако выпускаемые нашей промышленностью кинопленки не удовлетворяют в полной мере требованиям, предъявляемым к ним творческими работниками. Особенно это относится к цветным кинопленкам, нужно еще работать над улучшением качества цветопередачи, да и по чувствительности, по резкости изображения они все еще отстают от черно-белых пленок.

Помимо дальнейшего совершенствования негативно-позитивного процесса, представляется перспективной разработка процессов с обращаемыми кинопленками, что приведет к упрощению производства фильмов и создаст новые возможности в области комбинированных съемок.

Наступят изменения и в использовании цвета. В первые годы появления цветных кинопленок выпускаемые на экраны цветные фильмы были рассчитаны на то, чтобы поразить зрителей техническим чудом. Это был своеобразный технический аттракцион. О вкусе и художественных достоинствах произведений говорить не приходилось. Этим можно объяснить отход мастеров в последующие годы от цвета: не удовлетворяло такое примитивное использование его.

Бесспорный интерес к цветному кино, возросший за последние годы, объясняется

новыми техническими возможностями современного цветного кинематографа и появившимся вместе с тем естественным желанием творческих работников использовать новое выразительное средство, теперь уже согласующееся с художественным замыслом, с задачами киноискусства.

Кстати, именно поэтому появились фильмы, в которых наряду с планами, реалистически решенными в цвете, мы находим кадры, в которых цвет сознательно искажен,— это продиктовано творческими соображениями, стремлением вызвать у зрителя определенный эмоциональный отклик. По тем же причинам в цветных кинофильмах иногда стали использовать для съемки отдельных планов черно-белые пленки, широко применяется печать отдельных кадров в различной цветовой гамме.

Практика мирового кинематографа показала, что новое направление в использовании цветных и черно-белых кинопленок творчески себя оправдало, и производственникам пришлось пойти на усложнение техники и технологии производства.

Следует также отметить, что творческие возможности черно-белого кинематографа также непрерывно расширяются за счет применения в художественных фильмах кинопленок, чувствительных к определенной части спектра, чаще всего — к инфракрасной. При восприятии отлично снятых черно-белых фильмов с использованием новейших технических средств зритель как бы воссоздает цвет, не навязанный ему с экрана.

При грамотном и творческом использовании возможностей современной техники стирается грань между цветным и черно-белым кинематографом.

Важным направлением в развитии кинотехники должна стать автоматизация многих производственных процессов при создании кинофильмов и использование электронной техники. В этом направлении ведутся сейчас экспериментальные работы, и мы уже являемся свидетелями некоторых достижений. Говорить о широком использовании этих новых, современных средств пока еще не приходится. Кинематография, безусловно, отстает от многих других отраслей промышленности в области автоматизации. Однако уже известные технические средства позволяют с достаточной уверенностью ставить вопрос о целесообразности внедрения в кинематографическую практику многих новых процессов.

Войдут в практику методы контроля во время киносъемки путем широкого использования магнитной видеозаписи. Постановщики фильмов и актеры смогут немедленно просматривать на телеэкранах только что проведенные репетиции и снятые дубли. Автоматическим станет управление операторским освещением за счет широкого использования программирования. На основе запоминающих устройств окажется возможным автоматизировать процессы перезаписи звука — воспроизводить без участия обслуживающего персонала оптимальный вариант, найденный в процессе репетиций. Появятся автоматизированные системы для испытания кинопленок и установления нужных параметров их обработки, а также электронная аппаратура для свето- и цветонастройки при печати фильмокопий. Практически может быть осуществлена полная автоматизация процесса демонстрации фильма в кинотеатрах.

В практике съемок художественных фильмов пока еще очень робко получают применение кинотелевизионные методы. При этом можно использовать хорошо известную киноаппаратуру в сочетании с высококачественными телевизионными трактами. Это резко сокращает сроки производства и создает новые приемы работы на съемочной площадке. В этом плане пер-

спективны многокамерные съемки, использующие кинотелевизионную аппаратуру, но с чисто творческих позиций этот метод ни теоретически, ни практически еще не разработан. Объясняется это прежде всего тем, что до сих пор съемки несколькими камерами осуществлялись в основном лишь для производства телефильмов, при этом всегда ставились узкие задачи — максимально ускорить съемочный процесс и удешевить стоимость производства.

Бесспорные выгоды применения кинотелевизионной аппаратуры и ее совершенствование позволят шире использовать ее в кинематографии. Постановщики фильмов получат новые возможности: съемка актерских сцен несколькими камерами обеспечивает получение одновременно крупного, среднего и общего планов, появляется возможность контроля на телеэкранах за снимаемыми кадрами, окажется возможным проведение чернового монтажа во время съемки.

Перед изобретателями новой техники на всех этапах развития кинематографа стояла проблема получения объемного киноизображения. В литературе подробно описаны многочисленные системы и технические изобретения, которые с той или иной степенью успеха решают эту задачу. Тем не менее до сих пор стереокино не получило широкого распространения, так как ни одна из предложенных систем не обеспечила удовлетворительного решения творческих задач и не устранила технических трудностей при показе стереофильмов. Может быть, поэтому часто приходится слышать исполненный сомнений вопрос: нужен ли стереоскопический кинематограф?

Этот вопрос звучит риторически. В свое время при появлении звука, цвета и широкого экрана также были сомневающиеся, были и противники этих новых технических средств. Шло время, и былые противники, начав снимать сначала звуковые, а потом цветные фильмы, становились их горячими сторонниками и в своих трудах обосновывали ценность новых видов зрелища.

Есть основания утверждать, что и стереокино ожидает большое будущее. Однако только новые идеи и новые технические решения обеспечат стереоскопическому кинематографу действительно массовое распространение и позволят четко сформулировать чисто творческие задачи, стоящие перед этим видом кинематографа.

Недалекое будущее решит и проблему динамического кадра. Форма и размеры кинокадра изменялись неоднократно. Были предложены круглый, квадратный, прямоугольный кадры. К вопросу о форме и соотношении сторон кадра кинематографисты вновь вернулись в связи с применением широкоэкранных и широкоформатных систем, причем однозначное решение не было найдено. Наконец, создание и использование на международных выставках и для рекламных целей различного рода киноаттракционов на основе динамичного кадра также способствовало поднятию интереса к этой проблеме.

Вопрос о форме и размере кадра, о соотношении и подвижном изменении его сторон является в значительной мере вопросом искусствоведческим. Теоретики киноискусства во многих своих работах неоднократно затрагивали эту тему. С. М. Эйзенштейн в статье «Динамический квадрат» (1932) высказал ряд интересных соображений о соотношении сторон кадра, о достоинствах и недостатках широкого экрана и впервые сформулировал вопрос об использовании в киноискусстве кадра динамического.

Кинотехника располагает в настоящее время всеми средствами, чтобы создать аппаратуру для съемки и показа фильма с изменяющейся формой и размерами кино-

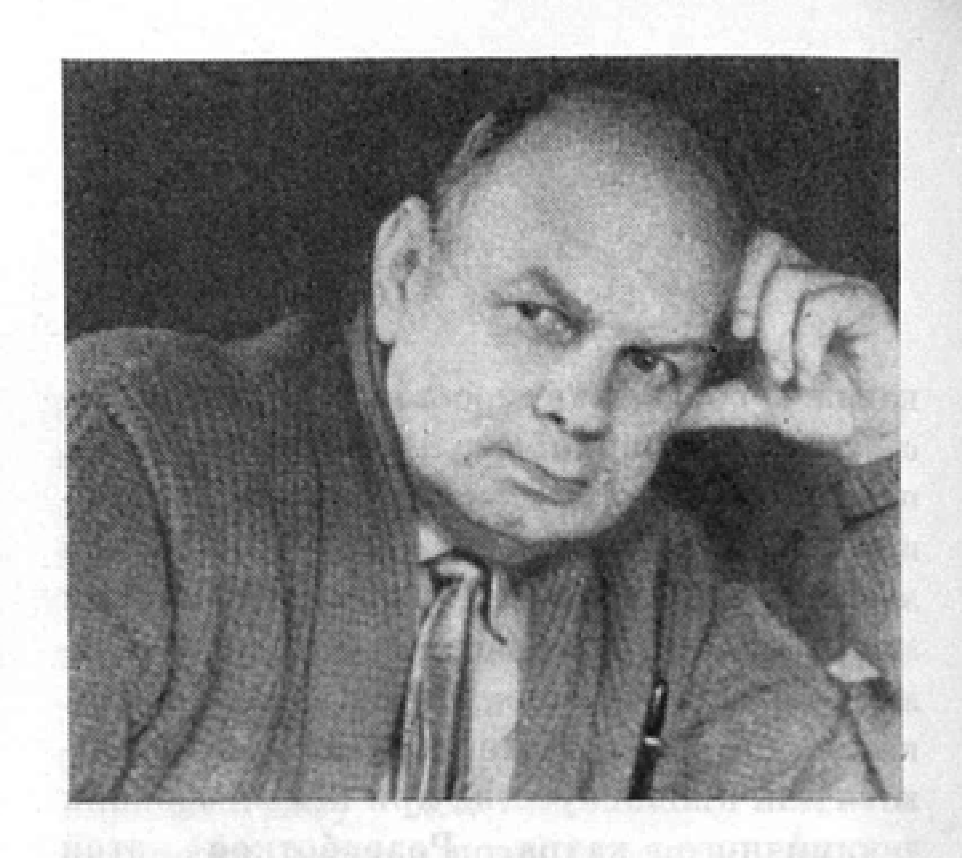
кадра в соответствии с замыслами режиссера-постановщика. Практически попытки применить динамический кадр в фильмопроизводстве были сделаны в английской ленте «Дверь в стене» (1956). В советском широкоформатном цветном фильме «Айболит-66» (1966) было наглядно показано, какие интересные перспективы открываются для киноискусства при использовании динамичного кадра. Разработкой этой проблемы занимается Всесоюзный научно-исследовательский кинофотоинститут, где в 1967 году был снят экспериментальный ролик. Целесообразно дальнейшее проведение работ в этой области.

Кинотехника шагает за пределы кинематографии. Технические средства кинематографа и творческие приемы киноискусства в последние годы находят все более широкое применение при устройстве различного рода выставок и экспозиций, при оформлении театральных постановок, при разработке методов обучения. Для всех этих целей используются как хорошо известные, так и новые выразительные средства. Широко практикуется совмещение нескольких систем в едином сложном, обычно автоматизированном комплексе, а в отдельных случаях создаются сложные кинотехнические аттракционы в сочетании со световыми и электроакустическими устройствами.

Нет никаких сомнений, что в будущем новые средства кинотехники станут способом для передачи в наиболее доходчивой и эмоциональной форме огромного потока информации. При создании такого рода устройств все известные системы и их сочетание могут получить дальнейшее развитие, а затем — это не исключено — они вернутся в кинематограф, обогащенные новыми свойствами, которые с успехом будут использоваться в кино.

Поэзия и знание

К 70-летию со дня рождения
БОРИСА АГАПОВА



На свете множество вещей, с трудом поддающихся определению. Всего больше их, наверное, в искусстве. Такова уж его природа: не на почве логических выкладок оно рождается. Но хоть и труднее трудного объяснить словами, что такое, скажем, поэзия, легче легкого продемонстрировать — что она такое...

Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

Вот она, поэзия, всегда внезапная — не оповещающая заранее о своем приходе.

Я не без умысла помянул Ломоносова, хотя поэзия — океан, и зачерпнуть можно было другие строки. Но в этом имени слились воедино поэзия и знание. И в этих строках они слились воедино. А сегодня речь — о писателе Борисе Агапове, в чьем литературном и кинотворчестве тема единства искусства и науки едва ли не самая главная.

Он один из зачинателей нашей научно-художественной литературы. И недаром он многолетний глава ежегодников «Пути в незнаемое»: на переплете этих томов стоят слова — «Писатели рассказывают о науке». Человечество вечно в пути за незнаемым. И поэзию этой вечной дороги мало кто ощущает с таким драматизмом и такой полнотой, как Борис Агапов. Это ощущение доносят до нас с экрана лучшие кадры его картины «Мы и Солнце», так же, как и лучшие страницы его прозы.

Научно-художественная литература... Научно-художественное кино... Что это такое? Есть ли у такого рода искусства право на существование? Возможно ли само сочетание в гармоническом содружестве столь противоположных вещей, как научность и художественность? И где в рассказе о науке угнездиться автору-художнику с его судьбой и внутренним миром? Без этого ведь нет искусства... Ответы на эти вопросы ищут критики, а дают художники. Они демонстрируют то, что с таким трудом поддается ясному определению (или не поддается вовсе). И среди их ответов — убедительнейшие принадлежат Борису Агапову.

У его вещей есть свойство стихов: их нельзя пересказывать — слишком велики потери. Даже их темы часто недоступны однозначному формулированию — исчезает то, что физики называют тонкой структурой спектров.

«Зося». О чем это эссе? Или — очерк, который, к слову сказать, только по странной нерасторопности наших кинорежиссеров до сих пор еще не стал основой для научно-художественного фильма. О чем повествует «Зося»? О проблеме моделирования в науке и технике? Да, о проблеме моделирования. Но отчего в заглавии—имя безвестной девочки из гимназического детства автора? Зачем так блистательно, сердито и подробно рассказано, как делала она искусственные цветы, вымучивая жалкие подобия цветов настоящих? И зачем влюбленный в нее и непонятый ею гимназист Петруша, ставший с годами выдающимся художником, всю жизнь — в минуты трудных раздумий о сути искусства и путях познания жизни — с горечью повторяет: «Ах, Зося, Зося!»? А затем, что... Но пусть лучше говорит сам Борис Агапов:

«Ведь что такое цветок? Что такое роза? Это есть точка вселенной, где испепеляющая сила солнца превращается в самое нежное, что может быть в мире.

Как вообразить, что происходит на том — дальнем — конце прямой «солнце — роза»? Хаос атомов, у которых отодраны электроны, бушевание атомных ядер... Убивающий свет... Произвол — бесцельный, подвластный только самым грубым законам...

А на другом конце — роза.

Защищенная экраном пространства толщиной в полтораста миллионов километров и куполом из озона, не пропускающим к ней жестких излучений, она — прохладный кристалл влаги, аромата, нежных оттенков, стройных и неизменных очертаний... Она — часть пространства, в которой действуют почти все законы вселенной... В ней нет ничего, что не было бы построено... Здесь дышит нечто, состоящее из атомных конструкций, наименее вероятных... Роза — это река Сквозь все ее лепестки непрерывно мчится поток атомов. Стоило бы ему остановиться—и нет розы! Он обновляет ее содержание, и он же сохраняет ее форму.

...Но существуя во времени и пространстве, роза обитает еще в нашей душе.. Роза еще и образ. Символ, цветущий в душе человечества тысячи лет.

Вот она какая, роза. Сколько свойств и качеств у нее! Какое же из них воспроизведено в Зосином искусственном цветке? Ни одно! Только внешнее, призрачное подобие. Только обман».

Так вот отчего, размышляя о путях познания, выросший в зрелого мастера Петруша все повторяет: «Ах, Зося, Зося!» С ним вместе это повторяет Агапов. Он сразу заглядывает в самую глубь проблемы и предостерегает от ложных исканий — от конструирования призрачных моделей реальности.

Зося не выдумана. Она написана поразительно достоверно. Она и ее удел. А этот удел незавиден: не заметившая любви настоящего человека и превращенная вечным самообманом из красавицы в свое восковое подобие, она на последней странице очерка идет под венец с ничтожным курляндским барончиком. И ничего уже не поправить. Искусственные ландыши у нее в руках. И вся жизнь смоделирована неверно.

Тема этой девочки — тема розы истинной и розы обманной — всего только обрамление агаповского рассказа о проблеме научного моделирования явлений природы. Но с этой темой входят в эссе опыт жизни и опыт раздумий писателя. И документальное повествование о научных поисках плодотворных моделей мира становится тонкой вязью углубленных размышлений широкого размаха. Рядом с наукой — искусство. Рядом с техникой — социальная история. Рядом с нравственностью — религия.

Это совсем как при цейтраферной съемке в научном кино, когда прямо на глазах у зрителя из зерна развивается колос. Этапы роста, разделенные в действительности часами и днями, на экране проходят перед нами подряд. Сутки уплотняются в секунды, и незримый процесс становится зримым. Вот так почти в каждой работе Бориса Агапова из малого зерна первоначальной темы прямо на наших глазах вырастает дерево с раскидистой кроной. Но за этим всегда скрываются годы медленного созревания плодоносной мысли и мастерства.

Как назвать плоды такого созревания — философическими эссе или дневниками размышлений? Не знаю. Но всякий раз, читая Агапова, я вижу, как рождается научная художественность или художественная научность — своеобычное искусство, в сложных ветвленьях которого всегда гнездится внутренний мир мыслящего художника.

Это встречается редко. Тем радостней такие встречи.

Д. Данин

Со страницы 293-й

Софья Гославская

Несколько лет назад шла я по улице Герцена, случайно взглянула на рекламные афиши Кинотеатра повторного фильма и остановилась, как вкопанная, увидев себя в роли Параши и Мозжухина — гусаром... Пушкинский «Домик в Коломне»... Зашла, конечно, спросила билет — все продано. Стала клянчить: я ведь сама этот фильм играла, хочу на себя молодую посмотреть — не поверили.

Пришлось ехать домой, тащить свои уцелевшие фотографии. А когда пришла с «доказательствами», меня приняли с раскрытыми объятиями. Оказалось, здесь — Вера Дмитриевна Ханжонкова, которая хочет меня видеть. Сорок пять лет мы не встречались, еле узнали друг друга, но все же встреча была теплая, сердечная.

Меня усадили на лучшее место, и я с волнением смотрела «Отца Сергия» и затем нашу веселую комедию «Домик в Коломне». После сеанса хотела уходить, но Вера Дмитриевна не пустила, заставила меня в антракте выйти перед экраном к публике и рассказать о себе. Было это невероятно трудно. Мы привыкли говорить со сцены только разученные роли, но Вера Дмитриевна была неумолима и уже объявила администрации театра, что я, участница только что просмотренного фильма 1913 года, буду выступать сейчас с воспоминаниями. Делать нечего, набросав на шпаргалке тезисы, я вышла и говорила и, кажется, даже что-то складное... Ведь актриса по природе своей всегда выйдет из всякого положения.

Но на этом не кончилось, дальше меня, как «агнца на заклание», выпустили в зрительный зал, и там я попала в водоворот, с которым еще труднее было справиться. Жали руки, пожилые люди вспоминали старинные картины, спрашивали, с какими партнерами снималась я еще, играла ли еще с Мозжухиным, Максимовым, Полонским... Все это было суматошно, чувствовала я себя задерганной, но все же искреннее радушие людей, их благожелательность, ласковость согрели и оживили сердце.

И вот я решила поработать над своими мемуарами. Сижу за старинным секретером, в нише которого второй том «Всеобщей истории кино» Жоржа Садуля. Страница 293-я заложена закладкой — это мой портрет с Иваном Мозжухиным из фильма «Домик в Коломне».

Работа моя в кино захватывает время с 1912 по 1915 год.

Прямо со скамьи филармонического училища в 1912 году попадаю я на съемки кинофабрики французской фирмы Патэ, представительство которой находилось тогда в Москве. Сыграв несколько эпизодов, получаю ведущую роль в фильме «Невеста огня», заказанном Патэ на сюжет из русского, крестьянского быта. Здесь я знакомлюсь с французским режиссером Мэтром и многими русскими актерами — в том числе с известным гастролером Евгением Алексеевичем Петровым-Краевским. Необходимо упомянуть, что этот самый Евгений Алексеевич ознаменовал русскую киноисторию своим выступлением в 1908 году в роли Степана Разина в первом фильме русского производства — знаменитой «Понизовой вольнице».

Мне удалось справиться с возложенной на меня задачей, после чего режиссер Петр Иванович Чардынин приглашает меня в штат кинофабрики Ханжонкова. С этого времени я была ведущей героиней почти во всех фильмах, созданных им с 1913 по 1915 год.

Чардынин как режиссер высокой культуры особенно увлекался экранизацией русских классиков или исторических событий, и я по своему «типажу», очевидно,

Софья Гославская (1915)



подходила к этому репертуару. Р. П. Соболев в книге о раннем русском кинематографе замечает: «С. Гославская потому не могла сравниться в славе с актрисами типа В. Холодной, что была женщиной не декадентского склада, а просто здоровой, миловидной, русской женщиной. Ее кустодиевская жизнерадостность, ее полноценность претили эстетствующим посетителям первоэкранных театров». Далее, в главе о Чардынине, он пишет: «Молодая актриса удачно исполняла роли русских красавиц»...

Наиболее удачными своими картинами я считаю «Руслана и Людмилу» — Людмила, «Сказку о мертвой царевне и семи богатырях» — царевна, «Домик в Коломне» — Параша, «Покорение Сибири» — княжна...

Говоря о Чардынине, как о режиссере и человеке, надо подчеркнуть, что он сам, являясь драматическим актером, обладал богатым воображением, истинным артистическим темпераментом, тончайшим чутьем, которые давали ему возможность быстро, «с лету», как мы говорили, находить точный психологический рисунок образов.

Прибавлю, что Петр Иванович был при своей некрасивости необычайно добродушен, обаятелен, прост с товарищами-актерами, которые звали его Петя или даже Петушок. Все вместе взятое и делало его властителем актерских душ.

Не надо думать, что он был слабохарактерен, малодушен, шел на поводу и позволял помыкать собой. В вопросах искусства, когда он бодрый и жизнерадостный приходил на репетиции с готовым, тщательно отработанным сценарием, он был тверд и непоколебим. Но и здесь он не приказывал, не подавлял, как власть имущий, своих «подчиненных», нет, он спорил, выслушивал, опровергал, доказывал, безжалостно растрачивая душевные силы и нервы, и почти всегда, за самым редким исключением, он убеждал, добивался своего. Так, Иван Мозжухин, поначалу ничем не блещущий, начавший со вторых ролей, уже через три года, работая почти бесперебойно с Чардыниным, вырастает в крупного, всеми признанного киноактера. Кому он обязан этим? Безусловно, помимо своего таланта, режиссеру Чардынину. И, конечно, это не только мое скромное мнение, так полагала вся труппа, так полагал и часто говорил сам Ваня Мозжухин...

Я тоже очень дружила с Ваней. Он относился ко мне по-братски, может, даже по-отечески. Он видел мою юность, мою неопытность, наивность и всяческую нерасторопность в жизни. Он жалел меня, понимая, что иногда мне бывает очень трудно, и старался помочь. Это была дружба деятельная, насыщенная заботой

и поддержкой. И было это вполне естественно — он актер театра и киноактер, а я только «подающая надежды» школьница. Но на съемочной площадке я стояла с ним вровень, вела ведущие роли, справлялась с ними, и Ваня ценил это, выказывая мне свою теплоту и уважение. Он был в течение всех лет моей работы у Ханжонкова моим постоянным партнером: «Руслан и Людмила» — Руслан, «Домик в Коломне» — гусар, «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» — царевич Елисей, «Братья» (по Мопассану) — Пьер, «Ревность» — студент Сережа, «Кормилица» — муж, «Сорванец» — жених, «Обрыв» — Райский.

Мозжухин следил за моим развитием, за моими успехами — хвалил, бранил, убеждал, давал советы.

Меня часто спрашивали: почему в 1915 году вы оставили кинофабрику Ханжонкова? Отвечала: «Неудержимо потянуло на театральную сцену — в драму». Ведь готовилась я к театру очень серьезно, была в двух школах: в студии А. И. Адашева — артиста Художественного театра, исповедовавшего все принципы школы Станиславского, а затем по требованию отца, драматурга, поступила еще в филармоническое училище, откуда и пригласил меня Чардынин.

Все ведущие артисты труппы Ханжонкова были прежде всего драматическими актерами. Все совмещали театр и кино, и даже Иван Мозжухин, добившись популярности именно в кино, не находил возможности жить без театра. Сначала он работал в Введенском народном доме, потом знаменитый режиссер-новатор Марджанов пригласил его в свой только что открытый «Свободный театр». Этот этап жизни дал Ване очень много — под руководством большого мастера талант его окреп и расцвел. Труппа была в «Свободном театре» исключительно сильная. Здесь блистала в «Дворянском гнезде» и «Черной пантере» восхитительная актриса, любимица Москвы Полевицкая, здесь частой партнершей Мозжухина была Лисенко, которая оказала на него роковое влияние, настояв на опрометчивом и губительном для него отъезде за рубеж. Если бы не Лисенко, ему никогда бы и в голову не пришло покинуть родину...

— Я внук вольноотпущенного крепостного и горжусь этим,— часто говорил Ваня.

Увлеченный театром Марджанова, он еще чаще и настойчивее стал убеждать меня поступить на сцену:

— Идите в театр, если вы хотите быть актрисой в полном смысле этого слова... Кино же от вас не уйдет... Может, дождетесь — «Великий Немой» вдруг очнется, оживет, заговорит. Тогда это будет действительно интересно и увлекательно! Только вряд ли мы этого дождемся...

Так говорил мне Ваня, не зная, что именно овладевшее речью кино его окончательно погубит.

Много лет спустя Чардынин рассказал мне, что был в Париже и навестил Мозжухина перед его смертью в инвалидном доме для бедняков. Ваня не сумел овладеть французской речью и оказался непригодным для звукового кино на чужбине. Выслушав рассказ Чардынина, я была потрясена и много дней жила под впечатлением этого кошмара. Все видела перед собой на жесткой больничной койке в казенном доме инвалидов умирающего от запущенного, не леченного туберкулеза Ваню, всеми забытого, заброшенного в этом «чужом, проклятом, ненавистном Париже», как говорил он сам, оказавшись вдали от родины...

Вот так трагически окончилась жизнь всемирно прославленного «короля экрана»!

«Домик в Коломне» (1913)



Спектакль «Соколы и вороны» (1925)



И по контрасту вставала передо мной памятная картина далекого 1913 года — день первой встречи с Мозжухиным на съемочной площадке. Чардынин ставил «Братьев» (по Мопассану). Снимал оператор А. Рылло. Центральную положительную роль (Пьера) исполнял Мозжухин. Я играла Роземилли, по сценарию — Лили.

Картина, выпущенная в ноябре 13-го года, была отмечена прессой как «жизненная, реалистическая кинопьеса».

Итак, мы — в ателье. Очень сжато, лаконично Петр Иванович охарактеризовал психологию действующих лиц, спросил, есть ли вопросы, сомнения... С грустью признаюсь, что было все это, почти как у Патэ: перед каждой съемкой давалось минут двадцать, много тридцать на репетиции... Затем Чардынин говорил: «Снимаем», и Рылло снимал.

Актеры выходили на съемочную площадку и внимательно выслушивали: «Ты, Ваня, выходишь со второго плана, слева, направляешься к столу... Задумался... взволновался... Теперь раздумье все тяжелей, все напряженней... Остановился у окна... Наконец решился — хватаешь со стола портрет брата и новыми глазами, как будто никогда его не видел, рассматриваешь, изучаешь его лицо... Ты чувствуешь, Ваня, эти новые глаза?»

Ваня молча кивает, он схватывает все на лету: «Спасибо, Петя, понял, чую... Это ты здорово...» И вот он перед объективом. Нет и намека на игру. Он живет, задумывается, волнуется... И вдруг я вся замираю, увидев эти «новые глаза», о которых только что сказал два слова Чардынин. Убедившись, что его предположение верно, что брат не сын его отца, что мать грешна, семья опозорена, Пьер сидит совершенно обескураженный. Он держится дрожащей рукой за голову... Потом, собравшись с силами, соображает, мучительно

ищет выхода... Отчаяние безудержно охватывает его всего, обеими бессильными руками с судорожно прыгающими пальцами поддерживает он голову, и слезы, сразу, обильно брызнув, текут по его щекам, льются на грудь... Наконец в изнеможении закрывает лицо руками...

Съемка кончена. Как ни в чем не бывало встает Мозжухин, достает платок, вытирает лицо:

«Ну как, Петя?»

Петр Иванович обнимает его за плечи и целует в мокрый глаз.

Чардынин вынимает часы, по тогдашней моде с целой кучей затейливых, дареных брелоков, и провозглашает: «Четверть второго, ребятки, пора передохнуть». Все бегут в столовую с шумом, смехом, действительно, как ребятки.

Я находилась все еще под впечатлением знаменитых «мозжухинских слез», о которых кричали пресса и публика. Теперь, увидев их воочию, я была подавлена... Сейчас мне предстояло сниматься с ним, а я вся трепетала от смущения и робости.

И вот, наконец, счастливая минута— я репетирую с Иваном Ильичем!

Как он прост и внимателен!.. Как тепло и дружески, вскользь, шепотком, чтоб не заметили, подсказывает мне свою заметку... Что-то предлагает... Что-то спрашивает с вежливой серьезностью, как будто не знает, что перед ним зеленая девчонка, только что с филармонической скамьи!

Мы сразу, почти не сговариваясь, понимали друг друга. Он начинал, а я, мгновенно угадывая, уже подхватывала и продолжала... Чардынин смотрел, скрестив на груди руки, попыхивал папиросой и молчал. Кадр за кадром шли своей чередой. Чардынин смотрел, молчал, курил. Кончили, сыграли. «Ну как, Петя?»— опять спрашивает Ваня.

«Вы оба свободны... приехала Васильева, сейчас пойдут ее сцены... До завтра. Благодарю, ребятки».

Второй моей работой с Мозжухиным была роль Параши в пушкинском «Домике в Коломне», с которого я и начала свой очерк. Описывать этот фильм не буду, знатокам кино он хорошо известен — его показывали не только в театрах повторных фильмов или на учебных просмотрах во ВГИКе, но и по телевидению, как характерный образец раннего русского фильма.

Воспоминание об его создании осталось самое светлое. Роль Параши была «подлинно моей» ролью, и лицом и повадкой я стремилась воплотить истинно русскую девушку — жизнерадостную, привлекательную и в то же время лукавую, озорную и немножко себе на уме.

Мозжухин, играя гвардейского гусара, переодетого кухаркой Маврушкой, выражаясь актерским лексиконом, буквально «купался» в этой роли. Каких только трюков он не придумывал! Гусар в облике Маврушки! Здесь было где развернуться комедийному мастерству Мозжухина!

Уже во время съемок актер уморил от смеха всю нашу труппу. Как он воровато брился в кухне перед осколком зеркала, опасливо озираясь, чтобы не вошли, как комиковал с кастрюльками, тарелками и прочей кухонной утварью!

После съемки в павильоне Петр Иванович повел нас на Житную улицу и Калужскую площадь снимать «проходы».

Путешествие в баню нас троих: «кухарки Маврушки», матери и Параши никогда не изгладится из моей памяти. Со всей площади сбегался изумленный народ лицезреть, как за нами размашистым военным шагом, с громким шумом печатая следы, выступала Маврушка с банным веником в одной руке и с громадным тазом в другой. А как уморительно, вдруг забывшись,

Мозжухин задирал сарафан и, обнажая галифе, лез в карман за папиросой!

Фильм был выпущен в октябре 1913 года (оператором его и художником был В. Старевич). Успех был громадный. Разумеется, дифирамбы сыпались на Ваню, но хвалили также и меня и Максимову, играющую мать. А про Чардынина «Вестник кинематографии» писал так: «Земной поклон создателю прекрасного фильма «Домик в Коломне», насаждающему, наконец, в тривиальном репертуаре современной сомнительной кинематографии восхитительные перлы русской классики».

Работала я и с другими режиссерами... Первое мое знакомство с Владиславом Александровичем Старевичем состоялось еще у Патэ, куда он был приглашен режиссером Мэтром на съемку «Невесты огня», о которой упоминалось выше. Изобретатель в области кино, Старевич пришел к Ханжонкову, уже имея профессии техника, художника и химика. Большой технический опыт вместе с художественным талантом привели Старевича к замечательным открытиям. Очень скоро он становится первым и наиболее замечательным мастером мультипликации. Сейчас о нем по справедливости пишут как о классике. А мне вспоминается такой эпизод.

Владислав Александрович, встретив меня в столовой за завтраком, подмигивает:

— Рольку приготовил вам — загляденье!

— Что за роль? Не дразните!

— «Снегурочку» Островского знаете?

— Кто же ее не знает!

— Весну изобразите?

— Владислав Александрович, с превеликим наслаждением!

— Так продумайте, подготовьтесь... Послезавтра снимаю...

Трудно вспомнить и передать, сколько хлопот и забот навалилось на меня в этот день. Бегала в мастерскую, выбирала и примеряла костюм, и все парики перемерила и все гримы перепробовала, все хотела добиться феерического образа настоящей Весны-Красны. К ночи достала томик Островского и до утра штудировала монологи Весны, все входила, вживалась в образ, отрабатывала пластические жесты, доискивалась феерической мимики — ведь не человек это, а Весна!

И вот измученная, но счастливая, во всеоружии появляюсь я перед Старевичем.

— Очень мило,— говорит он, бегло оглядев меня.

— Сейчас репетиция?

— Какая там репетиция...

— Но позвольте. Ведь будут же надписи на экране? Какие стихи вы мне даете из текста? Я все монологи разучила, выбирайте любой.

Но он совсем не в восторге от моего рвения.

— Какие там монологи? К чему они? Я и без них из вас такую Весну сделаю — ахнут!

Я разочарована, подавлена. Жду...

— А ну прилягте сюда, милая,— указывает Старевич на нашу прозаическую, обыденную кушетку, увы, дырявую и изрядно попачканную. Он старательно, по-своему драпирует складки хитона, разбрасывает вдоль тела волны золотого парика.

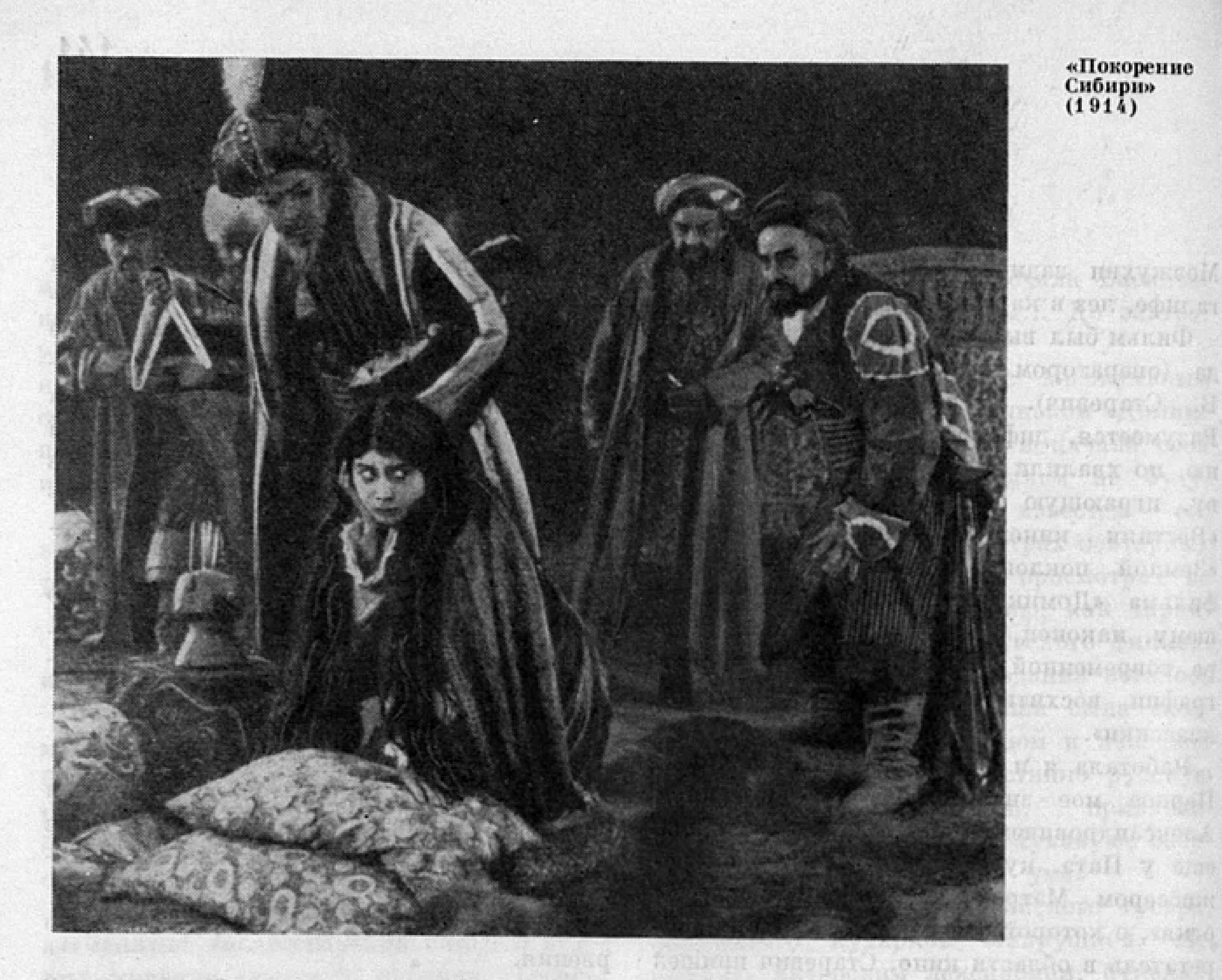
— Теперь раскиньте руки, так, так, прекрасно. Теперь плывите, плывите, плывите...

Злая, как сто чертей, я плаваю, выбиваясь из сил, по грязной, паршивой кушетке, а в голове копошится мысль: «Уж не спятил ли наш алхимик?»

— Усвоили? — спрашивает Старевич.

Мычу что-то нечленораздельное.

— Тогда — снимаю,— успокаивается он и берется за ручку аппарата.



«Покорение Сибири» (1914)

Позор, кошмар, ужас! Перед объективом я ворочаюсь с боку на бок, как блудливая кошка, и плаваю... плаваю... плаваю, загребая ногтями мусор из продырявленной кушетки.

— Великолепно! — говорит Старевич.— Теперь встаньте, двигайтесь направо... Теперь налево, руки и голову — кверху, кружитесь вальсом, танцуйте... так, так... Отлично! Благодарю вас, вы свободны.

— Как свободна? Я же еще не играла?

— Все сыграно. Вы свободны.

А через несколько дней он приглашает на просмотр. Скрепя сердце, надувшись, захожу в зал. Шепот восхищения: Весна-Красна парит, как лебедь в облаках, вся дивно освещенная солнечными бликами! Она живет в небе, как дома! Красуется, чарует, то ложится на спину и плывет на золотом облачке, то играет с лучами солнца, то встает и ступает по тучам, как по ковру... Ей стало весело — она танцует! Все в восторге. Конечно, в восторге и я, и все присутствующие режиссеры, актеры, технические служащие понимают всю значительность только что увиденного, понимают, что пришла новая пора в киноискусстве, победила новая техника, которую, как из волшебной шкатулки, повернув чудодейственный ключик, всему свету на удивление, вынул Владислав Александрович Старевич, прозванный у нас «алхимиком» и «колдуном». Оскорбленная актриса еще жила во мне, но приходилось мириться — то, что сделал Старевич, было мировое открытие, прославившее его имя. Таким же крупным открытием стала и его мультипликация.

Но не всегда и не все были так покорны, как я. Естественно, что актеры с большим стажем в драме, вполне утвердившиеся в своих взглядах на искусство, переносили с трудом новшества Старевича. Всякий раз, когда он заставлял их отказываться

«Сестра милосердия» (1914)



от полноценных ролей ради своих «чудес», они роптали, спорили, бунтовали.

Запомнился и такой случай. Прошел слух, что правление договорилось с очень популярными в то время актерами Жихаревой и Певцовым об их участии в новой экранизации русских былин. Постановка была поручена Старевичу.

Мы, актеры, находились в студии, когда подъехала машина и появились Жихарева и Певцов. Все мы, конечно, видели их на сцене много раз, теперь предстали они пред нами без грима, в своем обычном виде. Навстречу им выбежал сияющий Старевич, сейчас же появился его помощник, поставил на столик поднос с изысканным завтраком. Но прошло немного времени, дверь из студии с шумом распахнулась, и вне себя от возмущения вышли именитые супруги, потребовали экипаж и крикнули:

— В правление... На Тверскую...

Вслед за ними вышел Владислав Александрович и долго стоял растерянный, глядел им вслед.

Что происходило между ними, никто не слышал, но ясно — приемы нашего «алхимика» пришлись не по вкусу знаменитым гастролерам.

Недовольство актеров, нежелание работать с ним всегда и раньше огорчало. Теперь же он был глубоко оскорблен, будто изобличен в чем-то. Но в чем? Этого он не знал и не мог в этом дать себе отчета. Он постигал законы светотени, под его руками вздымались тучи, дышали облака... Он играл лучами солнца... Он сумел овладеть природой, подчинить себе ее тайные явления, по своему капризу видоизменять их... Но с актером он не мог найти контакта!

А ведь было все так просто! Он не понял, не изучил, не ощутил души актера, мятежной ее сущности, всегда чего-то

ищущей, жадной ко всему, что есть искусство. Где же было понять все это ему, с головой ушедшему в свою сферу технических чудес! И, очевидно, теперь пришла пора, когда Старевич осознал свои ошибки, познал себя, свои возможности, свои влечения. Теперь в студии мы видели его только за кинокамерой как оператора или как художника за оформлением киносъемок. Окончив работу, он исчезал, спешил домой, в свою квартиру в двухэтажном флигеле, здесь же при кинофабрике.

Раньше кое-кто из актеров забегал в свободные минуты в этот флигелек по делу или просто выпить чашку чая, поболтать с приветливой хозяйкой и милой дочкой Владислава Александровича. Теперь было все не то. Как-то один из актеров заглянул к Старевичу, хозяин открыл дверь—острый запах клея и разных химикалий несся изнутри. Сам он был в измазанном рабочем халате, с руками в красках... Все помещение напоминало картонажный цех... Кругом валялись обрезки картона и цветной бумаги, к потолку вздымались стеллажи из деревянных планок, уставленные бесчисленным множеством рисунков.

Владислав Александрович развел руками и произнес:

— Простите, но, как видите, моя квартира превращена в мастерскую... и принять и посадить мне гостя негде.

Актер был смущен своим вторжением и удалился, но, конечно, о его визите к Старевичу узнали все товарищи, слухи дошли и на Тверскую, в правление. Ясно, любопытство всех одолело, представители правления явились на квартиру Старевича. Каково же было их изумление, когда он вышел, любезно раскланялся, но... в квартиру их тоже не пустил.

Не буду уточнять, сколь долго продолжалось это заточение. Но в 1912—1913 годах произошло рождение нового вида искусства — объемной мультипликации, отцом которой был Владислав Александрович Старевич.

Прибавлю от себя: режиссеры, умеющие работать с актерами, всегда были, даже и в те младенческие годы становления кино. Такие режиссеры были, есть и будут. Но режиссер, творивший чудеса с техникой, был один.

Так не должны ли были мы, актеры, сами понять все величие изобретателя и пойти ему навстречу? Да, были и такие. Его любили и ценили очень многие. Многие гордились дружбой с ним.

Чардынин и Мозжухин были его первыми друзьями и поклонниками его таланта. Александр Алексеевич Ханжонков глубоко уважал и ценил Старевича, превозносил «оригинальность его созерцанья». Бауэр был озадачен его мастерством, старался соревноваться со Старевичем, но честно признавал его превосходство в технике и не скупился на щедрые похвалы.

Так в увлекательной работе проходило незаметно время, наступил 14-й год. Началась мировая война.

Работать с каждым месяцем становилось все труднее. Как-то, как будто совершенно незаметно для нас, но твердо и определенно установилась новая система — делать фильм в недельный срок.

Помню хорошо, как Старевич и Чардынин не находили времени сбегать домой, чтобы пообедать. Теща Чардынина и жена Старевича являлись к нам на съемку с кастрюлями и заставляли режиссеров есть почти насильно.

Раз вечером, заметив Петра Ивановича в уединении, я поразилась его видом. Сидел он мрачный, подперши щеку кулаком, и вдруг сказал: «Какой болван болтает, что Чардынин — режиссер и создает

художественные фильмы... Вранье... я не режиссер, я повар! Да, повар в колпаке... пеку блины, блины, а не картины!..»

Сердце у меня сжалось. Только тут открылись у меня глаза. Я поняла, как тяжело ему приходится.

Вспоминаю, как-то подошел ко мне Петр Иванович, сердитый, донельзя утомленный, бросил на стол книгу «Воскресение» Толстого и пожаловался: «Вот приказали в пятидневный срок из «Воскресения» состряпать что-то для экрана... Всю философию и нравственные размышления изъять к чертям... Оставить только Катюшу и Нехлюдова, вернее, их роман... Всю ночь листал, листал, соображал... Ведь это невозможно!»

У Старевича были свои проблемы. Горы Кавказа для фильма «Ревность» он воздвигал песочные. Песок возили весь день, подавали к подъезду. А дальше этот песок перетаскивали на носилках, в ведрах и ушатах. Грузить пришлось и помощникам, и актерам, и даже режиссерам. А Старевич, как самый ревностный и энергичный, грузил резвее всех. И понеслось по фабрике тревожное:

«Старевич заболел... Старевич надорвался!»

И многие заговорили в открытую: «Почему не вывезли актеров на Кавказ? Почему и тут правление предпочло мучить людей ради грошовой экономии?»

К концу 1915 года актеры знали: если съемки на натуре, значит опять московский Нескучный сад.

— Ты знаешь, Петя, меня твой Нескучный никак не вдохновляет. Мне в этом Нескучном очень скучно! — ворчал Мозжухин.

— Ну, в Царицыно, — вздыхал Петр Иванович.

Но Мозжухин возмущался:

— Разве Россия так мала? Нескучный да Царицыно! Нет, ты повези нас на Волгу... В Тарханские луга, там трава по грудь! Раздолье — не надышишься!.. Или в Жигули... Вот где простор, отрада и работе польза... Вздохнем, очнемся! Петя, повези!

— Нельзя... Накладно будет... Правление не пустит.

— Эх, тоска! — хватался за голову Ваня и отходил обескураженный.

И у меня в душе росла тоска. Я тосковала по театру, по ролям, по тексту, по живым словам.

Успех и популярность уже не радовали, даже совсем померкли, когда я мысленно видела себя на театральной сцене, возле рампы, ощущала присутствие живых людей, партера, лож, галерки! Какое счастье слиться с ними — душу им отдать!

Чардынин сильно огорчился, даже оскорбился моим уходом. Мне тоже было тяжело, я тоже привязалась, высоко ценила этого подвижника, самоотверженно преодолевающего все трудности на тернистом своем пути.

Уже не девочкой, не ученицей, а твердо ставшей на ноги актрисой подписывала я контракт во Владивосток. Там провела я свой первый сезон в драме и справила свой первый бенефис.

О, как много было дальше в жизни и сезонов и бенефисов! Многое ушло из памяти, забылось, потускнело, стерлось.

Но первые годы моей работы в кинематографии стоят передо мной всегда отчетливо и ярко.

Привет тебе «Немой», но «Великий»! Незабываемый, любимый и давно прощенный за все невзгоды, шипы и тернии!

За рубежом

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина



Тема всегда актуальная

Рабочие заседания IV пленума Комитета по искусству и культуре НРБ были чрезвычайно насыщенными — на повестке дня стояли вопросы о культурной работе на селе, о мероприятиях творческих союзов, связанных с празднованием 25-летия социалистической революции в Болгарии, а также — о подготовке к Ленинскому юбилею. Решения, принятые на пленуме и обсужденные до того на широких форумах внутри творческих союзов, представляют собой обширную и детально разработанную программу действий болгарских мастеров искусств на ближайшее будущее. Полные тексты этих решений публикует еженедельник «Народна култура».

Открывая своим докладом вторую часть пленума, целиком посвященную юбилейным мероприятиям, Атанас Божков, заместитель председателя Комитета, особо подчеркнул внутреннее родство обеих торжественных дат: «Ленинский юбилей мы отмечаем в то время, когда идеи Ленина торжествуют в политике, экономике, науке, искусстве — они живут в грандиозных преобразованиях современного мира, в достижениях народов Советского Союза и стран социалистического лагеря, в успехах мирового революционного движения. Они оказывали и продолжают оказывать огромное и непрестанное влияние на политику Болгарской коммунистической партии, на развитие нашей страны, на облик нашей социалистической культуры».

Глубинная близость двух юбилеев определяет и тесную связь творческих планов, намеченных в решениях пленума. Отдельные звенья этих планов как бы вытекают одни из других, группируются в особые тематические группы, дополняют и выразительно оттеняют друг друга. Эта связь чрезвычайно красноречива и в тех пунктах решений, которые касаются непосредственно кинематографа.

В число задуманных художественных и документальных фильмов на историко-революционную тему совершенно есте-

ственно и органично войдут ленты, создающиеся к столетию со дня рождения Ленина: «Путь «Искры» — документальное повествование о связях болгарских и русских революционеров; «Большевизация партии» — анализ влияния идей Ленина и Октябрьской революции на борьбу за создание в Болгарии партии нового типа. Список картин, связанных с именем Ленина, конечно, на этом не исчерпывается — в него войдут еще фильмы: «По ленинским местам» и «Они знали Болгарию», оба — документальные.

Кроме перечисленных, болгарские зрители увидят ряд других картин, созданных не отечественными, а зарубежными кинематографистами: Управлению болгарской кинематографии и Союзу киноработников поручено разработать программы специальных тематических показов в честь юбилея.

Свой вклад в мероприятия, связанные с ленинской годовщиной, внесут и представители науки о киноискусстве: с теоретическими их изысканиями широкая кинематографическая общественность познакомится на сессии, посвященной теме «Ленин и кино». Лучшие из прочитанных здесь докладов, видимо, войдут составной частью в труды международной конференции по марксистско-ленинской эстетике, организуемой при участии Комитета, творческих союзов и Болгарской академии наук. Конференция эта начнется в Софии, продолжится в Варшаве и закончится в Москве. Помимо искусствоведов из СССР и социалистических стран в ней предполагается участие и прогрессивных ученых Запада.

Другим международным мероприятием, в проведении которого хотят участвовать болгарские кинематографисты, явится подготовка нового художественного фильма о Ленине. Пленум занес в свои решения обязательство изучить возможность создания такого произведения совместно с другими социалистическими странами. Литературной основой картины явится одна из работ, отобранная из числа тех, что должны поступить на предстоящий конкурс. Для претворения в жизнь этого проекта планируется участие лучших режиссеров, актеров, операторов, художников.

Пленум разработал также конкретные задачи и для болгарского телевидения. В обширный комплекс мероприятий войдут специальные публицистические передачи, циклы и беседы, телевизионные пьесы, литературно-художественные передачи, музыкальные произведения, посвященные Ленину, концерты, составленные из песен на революционную тему. Эта серия материалов и произведений призвана содействовать воссозданию облика Ленина как основателя Коммунистической партии, организатора и вдохновителя Октябрьской революции, созидателя социалистического государства, как великого мыслителя. В этих передачах должна также прозвучать идея торжества ленинских идей в современном мире.

Телевизионный театр в содружестве с советским драматургом Михаилом Шатровым осуществит постановку двух его пьес о Ленине, а музыкальная редакция к знаменательной дате подготовит исполнение специально написанной кантаты для солистов, хора и оркестра.

Итогом и выражением сущности юбилейных планов, опубликованных в «Народной културе», могут служить слова Атанаса Божкова, сказанные им на пленуме:

«Ленинская тема издавна входит в творческую практику мастеров нашего искусства не как временное увлечение или «официально поставленная» задача. Они подходили и подходят к этой теме с огромной ответственностью. В образе великого человека они видели и продолжают видеть высшее выражение лучших революционных и моральных ценностей нашего времени... Именно поэтому ленинская тема всегда оставалась для них актуальной и новой, именно поэтому сегодня они продолжают искать в ней новые черты, грани и проблематику».

Чарлзу Спенсеру Чаплину — 80 лет

Поздравляя юбиляра и выражая наши самые добрые пожелания, публикуем воспоминания о встречах в трудные военные годы с этим большим художником двух советских людей — бывшего консула в Лос-Анжелесе П. В. Кондратьева и прославленного снайпера Героя Советского Союза Л. М. Павличенко, посетившей в 1942 году Соединенные Штаты в составе нашей студенческой делегации.

П. Кондратьев

Встречи с великим художником

Мне вспоминается Лос-Анжелес. Этот город, в который в начале 1941 года я прибыл на должность консула СССР, был не только центром американской кинопромышленности, но и играл немалую политическую роль в жизни страны, так как кино всегда занимало важное место в пропаганде Соединенных Штатов.

Сейчас я вспоминаю этот город и находящийся в 15 километрах от него Голливуд потому, что там мне довелось познакомиться с человеком, которого знает и любит весь мир. Это был Чарлз Чаплин. Там прошли почти сорок лет его творческой жизни.

В первый же день моего приезда в Лос-Анжелес я услышал о том, что на экран вышла новая кинокомедия Чарли Чаплина, высмеивающая Гитлера.

Это было неслыханно смело по тем временам и не только смело, но и весьма опасно для жизни создателя этого антифашистского фильма.

Еще задолго до выпуска картины на экран американские профашистские организации, узнав о съемках этого фильма, начали травлю Чаплина. Его засыпали анонимными письмами. Требовали прекратить съемки. Угрожали расправой.

Третий рейх, со своей стороны, предпринял дипломатический демарш. Сперва гитлеровский консул в Лос-Анжелесе Георг Гисслин пытался через голливудских продюсеров повлиять на Чаплина и заставить его отказаться от постановки фильма, предлагая компенсацию всех расходов.

Но Чарли был неумолим.

Тогда немецкий посол в Вашингтоне Дикхоф официально потребовал запрещения фильма. Яростная кампания фашистов против Чаплина все усиливалась. Японская фашистская организация «Черный дракон» принимает решение уничтожить артиста и тайно посылает убийц в Лос-Анжелес.

Но великого художника не пугают угрозы. Он нанимает для охраны частных детективов и продолжает работу.

В октябре 1940 года фильм был закончен, и в начале 1941 года, когда гитлеровцы торжествовали, радуясь своим легким победам, «Диктатор» выходит на экран.

За первые два месяца демонстрации комедия дает сбор, намного превышающий сборы самых сенсационных американских боевиков.

Однако профашистские элементы продолжают злобствовать. Многие кинотеатры, где демонстрировался этот фильм, подвергаются погромам. Фашистские молодчики разбивают рекламные витрины, в окна летят кирпичи. И картину вынуждены снять с экрана.

Все это я узнал сразу же по приезде и, естественно, загорелся желанием скорее увидеть фильм. По газетам узнаю, что «Диктатор» можно посмотреть только в небольшом городке в пятидесяти километрах от Лос-Анжелеса. И вот наш «ЗИС» мчит меня по шоссе вдоль апельсиновых рощ в маленький провинциальный городок.

Вход в американские кинотеатры разрешается в любое время сеанса. Интервал между концом и началом фильма состав-

ляет не более пяти минут. По одному билету можно смотреть все сеансы в течение всего дня.

Не дожидаясь начала, мы входим в зал, и нас сразу же оглушает гомерический хохот. На экране я мгновенно узнаю Чаплина. Он одет и загримирован так, что сходство его с Гитлером поразительно. В просторном кабинете, наедине с собой, диктатор жонглирует огромным глобусом, символическим изображением земного шара...

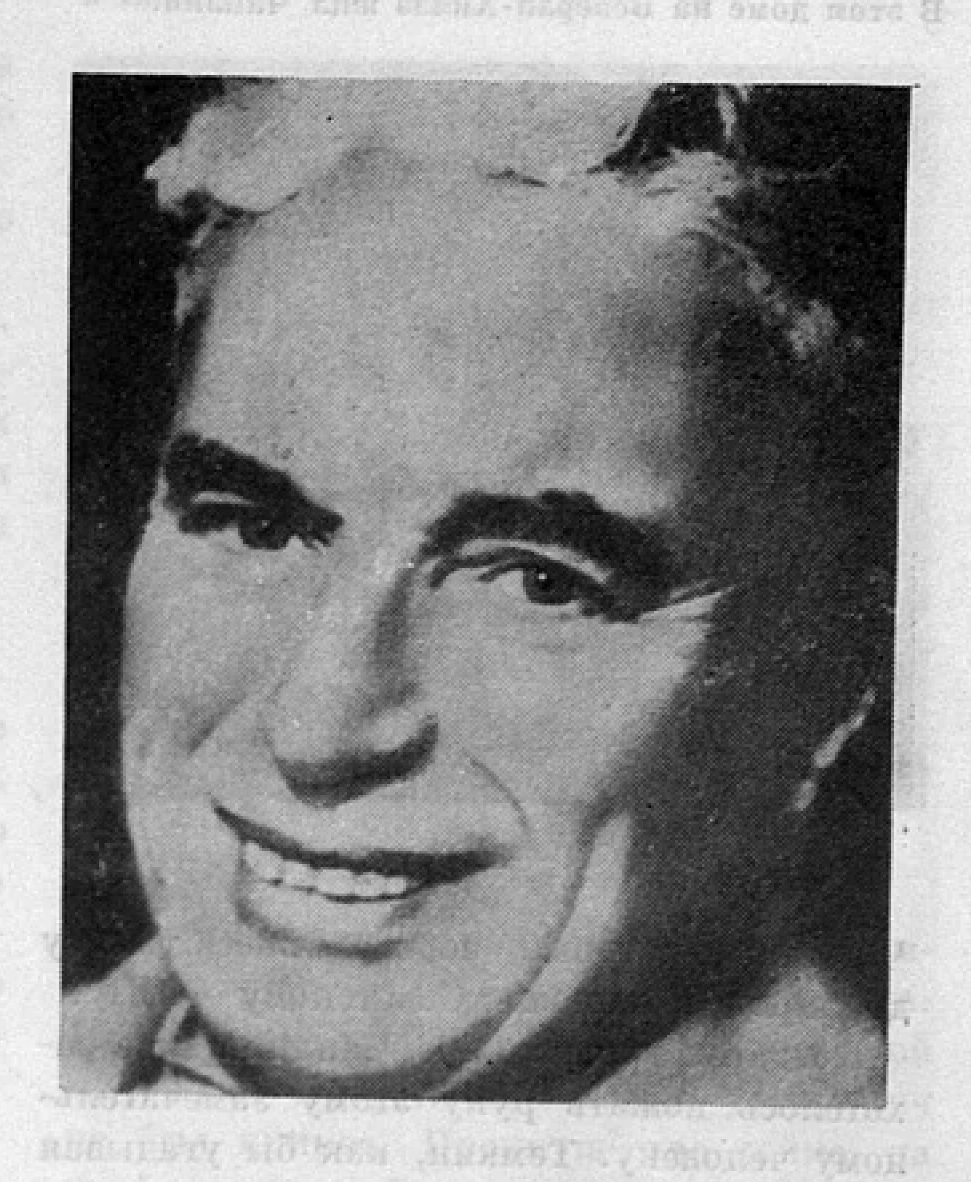
Трудно передать эту сцену, сыгранную великим актером. Только гениальный художник мог так точно рассказать историю возвышения Гитлера и предсказать его позорный конец.

Не говоря уже о чисто художественных достоинствах, фильм этот имел в то время немаловажное политическое значение. В нем впервые открыто и весьма едко были высмеяны Гитлер и Муссолини, показаны их жестокость, низость, злобная тупость, нравственное и физическое ничтожество.

Когда Гитлер узнал о выходе этой комедии, он пришел в бешенство. Ярости его не было границ. Его, фюрера, вдруг сравнивают с каким-то «грязным евреем». Он приказал достать этот фильм. И вот в опечатанной коробке с грифом «секретно» из Португалии приходит копия картины. В пустом зале, в полном одиночестве, фюрер трижды просмотрел «Диктатора» и приказал его сжечь. Все это стало известно уже после войны.

Другой сенсацией, связанной с именем Чаплина и услышанной мною в первый день приезда, были сообщения американских газет о бракоразводном процессе: Чарли Чаплин разводился с Полетт Годдар.

Супруги обоюдно и мирно приняли решение о разводе. Казалось бы, этого вполне достаточно, чтобы оформить развод. Однако в США не во всех штатах можно легко



развестись: в каждом штате свои законы. Чета Чаплиных была вынуждена поехать в соседний штат, где расторгнуть брак было проще.

Супруги, не желая обидеть друг друга, придумали забавную причину, якобы вынуждающую их расстаться. На суде Полетт заявила, что Чарли оскорбляет ее тем, что ежедневно выходит к завтраку без пиджака, в подтяжках.

Суд признал причину вполне уважительной и разрешил развод.

Вскоре после приезда в Лос-Анжелес мне довелось познакомиться с Дмитрием Темкиным — президентом организации медицинской помощи Советской Армии, известным кинокомпозитором и большим другом Чаплина.

Он рассказал мне, что организация «Рашен Уор Релиф» («Военная помощь России») в Южной Калифорнии возникла в первые дни войны по предложению Чарли

В этом доме на Беверли-Хиллз жил Чаплин



Чаплина, который первым внес тысячу долларов в помощь Советскому Союзу.

Когда он говорил про Чаплина, мне захотелось пожать руку этому замечательному человеку. Темкин, как бы угадывая мои мысли, сказал, что Чаплин уже знает о моем приезде и хотел бы познакомиться со мной.

Через несколько дней я получил от Чаплина телеграмму с приглашением на ужин в его усадьбу на Беверли-Хиллз.

Наша первая встреча носила несколько натянутый, официальный характер. Чаплин был очень любезен, но сдержан. Казалось, я нахожусь в обществе дипломата, а не выдающегося актера. Но тем не менее я почувствовал живость его характера, которому, наверное, куда более свойственна непринужденность.

И это подтвердили наши последующие встречи на теннисном корте.

Возвращаясь к тому вечеру, я хочу поделиться первыми впечатлениями о Чарли Чаплине.

Я приехал с женой и Дмитрием Темкиным. Во время ужина я имел возможность хорошо рассмотреть этого интересного человека, сочетающего в себе таланты писателя, режиссера, актера, художника и композитора.

У Чаплина правильные черты лица. Умные живые глаза, голубые, со смешинкой, но улыбка его мне показалась немного грустной. Высокий лоб. Густые, волнистые седые волосы. Он немного ниже среднего роста. Именно — немного ниже, так как раньше мне казалось, что он маленького роста. Благодаря стройной, спортивной фигуре он производил впечатление человека значительно моложе пятидесяти трех лет.

За ужином я обратил внимание на то, что нож Чаплин держал в левой руке. Чайную ложку он тоже держал в левой руке, и я подумал, что он — левша. В этом я окончательно убедился на теннисном корте, когда он и ракетку взял в левую руку.

Разговор во время ужина был обычный, светский и поэтому не запомнившийся. Но за десертом Чаплин неожиданно спросил: какой последний фильм вышел на экраны в России? Этот вопрос застал меня врасплох. К счастью, я вспомнил, что незадолго до отъезда встретил своего старого друга Александра Слуцкого — брата известного кинорежиссера,— и он сказал мне, что Сергей Эйзенштейн приступает к съемкам «Ивана Грозного».

Это известие очень заинтересовало Чаплина, он сказал, что любит и ценит талант Эйзенштейна и с большим интересом будет ждать появления этого исторического фильма.

После ужина мы углубились в парк его виллы. Разговор, естественно, перешел к самой тревожной, самой животрепещущей теме — к войне. В самых неожиданных вопросах, казалось бы, столь далеких от его профессии, Чаплин проявлял широкую осведомленность и эрудицию.

Меня приятно поразила и обрадовала уверенность Чаплина в победе советского оружия, а ведь это был конец 1941 года.

Незаметно мы дошли по аллее до отлично оборудованных теннисных кортов.

Теннис — любимый спорт Чаплина. Я тоже увлекался этой игрой. Это и послужило началом наших дальнейших теплых встреч. Разговор незаметно коснулся тенниса, и Чаплин сразу же предложил мне на следующий день поиграть.

Этот поединок я хорошо запомнил.

После короткой переброски мячами Чаплин предложил начать партию со счетом и просил меня, как гостя, начинать подачу. С первых же ударов я почувствовал, что передо мной серьезный соперник. На корте он был чрезвычайно подвижен. Играл короткими, но очень точными ударами. Часто подбегал к сетке, не боялся иногда находиться в центре площадки. Его игра напоминала мне манеру французского чемпиона А. Коше. Тот тоже играл чаще короткими мячами, держался обычно в центре площадки, но отлично брал все мячи с воздуха и очень точно пассировал.

Особенность моей подачи создавала для Чаплина некоторое преимущество, и первый гейм он сравнительно легко выиграл. Во втором гейме, когда подавал он, силы сравнялись, и игра приняла острый характер, но Чаплин вновь выиграл. В третьем гейме снова моя подача и его преимущество, но на этот раз я держусь более упорно и... опять проигрываю. Счет 3 : 0 в пользу Чаплина.

Я начинаю упорно искать уязвимое место Чаплина. Его свободное жонглирование по всей площадке дало мне возможность дать длинный мяч под правую руку. Мяч не принят — ведь Чаплин левша. Я перехожу на длинные мячи, заставляю противника держаться на задней линии

Чаплин подписывает письмо к президенту США с просьбой ускорить открытие второго фронта в Европе



и все мячи даю под правую руку. Он вынужден держаться в правом углу корта. Но вот, неожиданно для Чаплина, мой мяч летит в противоположный угол. Мяч не был принят. Преимущество гейма на моей стороне. Еще удар — и гейм взят!

Чувствую, что противник устает. Я упорно продолжаю свою тактику. Счет сравнялся 5 : 5. Последние два гейма мои. Партия выиграна со счетом 7 : 5.

Хотя победа одержана, но я не испытываю большой радости. В душе считаю, что техника игры Чаплина выше моей. Выиграл я потому, что у меня хорошо тренированное сердце, большая практика теннисных соревнований, а главное, я значительно моложе его.

Я пожимаю Чаплину руку, благодарю, говорю, что свой выигрыш считаю случайным, так как он играет лучше меня. Чарли отвечает шуткой: вы, вероятно, забыли, говорит он, что в данный момент находитесь здесь в роли не дипломата, а спортсмена.

Мы смеемся, и он под руку ведет меня в маленький домик около корта. В доме небольшой холл, где можно отдохнуть

«Диктатор»



после партии. Чаплин рассказал мне забавную историю о том, как в один из его приездов в Лондон он условился с Дугласом Фербенксом встретиться на корте. Но в самом начале игры неожиданно полил сильный дождь. Не желая в этот день отказаться от игры, они вскочили в машину и под проливным дождем понеслись на аэродром. Узнав, в каком из ближайших городов хорошая погода, они наняли самолет и полетели туда продолжать встречу.

Очень тепло вспоминал Чаплин о Сергее Эйзенштейне, с которым подружился за время его недолгой работы в Голливуде, Эйзенштейн тоже любил спорт, и они часто встречались на корте, а иногда уходили на яхте в море.

Прощаясь со мной, Чаплин приглашал запросто приезжать к нему играть в теннис. Он сказал, что на его кортах всегда можно встретить хороших партнеров. Мне довелось потом несколько раз играть у Чаплина с его старшим сыном Сиднеем и друзьями дома.

Впоследствии я несколько раз бывал с Чаплином на различных митингах и собраниях, устраиваемых американскими гражданами с целью оказать моральную и материальную поддержку Советскому Союзу.

В моей памяти особенно сохранился грандиозный митинг «Рашен Уор Релиф», состоявшийся в Лос-Анжелесе 24 марта 1942 года по случаю прибытия советского парохода. Надо сказать, что в то время советские корабли приходили в Лос-Анжелес очень часто.

Этот митинг проходил под лозунгом: «Нагрузить прибывший пароход подарками для русского народа».

В огромном зале собралось семь тысяч человек, людей разных классов и разных профессий.

Сцена, на которой разместился президиум, была украшена советскими и американскими флагами. Под гром аплодисментов и звуки оркестра, исполняющего «Интернационал», капитан и весь экипаж корабля прошли через зал и заняли места на сцене, где им преподнесли цветы.

Чарли Чаплин сидел в президиуме рядом со мной и капитаном.

Митинг прошел с большим подъемом. Выступающих было очень много. Яркую и взволнованную речь произнес Чаплин.

Сохранившаяся у меня вырезка из американской газеты дает мне возможность точно передать его слова: «...Я приветствую тебя, Россия, ибо ничто не может

остановить тебя на пути прогресса, ничто, даже фашисты со всей своей звериной жестокостью, со всей своей гигантской военной мощью не могут победить тебя».

После выступления Чаплина присутствующие в зале устроили бурную овацию своему любимому артисту.

На митинге я познакомил Чаплина с капитаном советского корабля. А через год, в один из рейсов, капитан привез Чаплину с Камчатки подарок — маленького медвежонка.

Вспоминая Чаплина, я не могу не сказать о его замечательном выступлении в Нью-Йорке 22 июля 1942 года. На большом митинге в Медисон-Сквер-гардене, призывая скорее открыть второй фронт, Чаплин говорил:

«...Россия сражается сейчас у последней черты — она самый надежный оплот союзников.

Мы защищали Ливию и потеряли ее. Защищали Крит и потеряли его, защищали Филиппины и потеряли их. Но мы не можем рисковать потерей России — последней линии защиты демократии. Нам необходимо... прежде всего немедленно открыть второй фронт. ...Мы должны попытаться сделать невозможное. Не будем забывать, что все великие события в истории человечества представляли собой завоевание того, что казалось невозможным...»

Эта речь была опубликована во всех американских газетах.

...Мое пребывание в Америке подходило к концу. При прощании Чаплин просил передать большой привет моей Родине и личный привет Сергею Михайловичу Эйзенштейну.

Я пообещал выполнить его просьбу, но не надеялся, что мне удастся это сделать до окончания войны. Однако случай помог мне встретиться с Эйзенштейном раньше, чем я предполагал. Осенью 1943 года я прилетел в командировку в Алма-Ату, где в то время Сергей Михайлович снимал «Ивана Грозного». Я позвонил на студию и в тот же день увиделся с Эйзенштейном.

После победоносного окончания войны заправилы США не смогли забыть и простить Чаплину его активных выступлений с требованием открыть второй фронт и его симпатии к Советскому Союзу. Его начали преследовать, организовали травлю, устроили суд, обвиняли в коммунизме, в том, что он не патриот и во многих других «грехах». В результате создались невозможные условия для спокойной жизни и творческой работы. И в 1952 году Чаплин, как известно, решил покинуть Америку и поселился со своей семьей в Швейцарии, в небольшом селении около города Веве.

Прошло двадцать лет со времени последней встречи с Чаплином. Я совершал туристскую поездку на автомобиле по странам Европы. Из Австрии во Францию наш путь проходил через Швейцарию.

Проезжая по берегу Женевского озера, я вспомнил, что где-то здесь, неподалеку, живет Чаплин и... нажал на тормоза. Мой сосед удивленно посмотрел на меня.

Я объяснил, что недалеко отсюда, в курортном городке Веве живет Чарлз Чаплин — мой старый знакомый. Как было бы хорошо его проведать!

Мой спутник поддержал меня, и вот через несколько минут с ближайшей почты мы по телефону вызываем квартиру Чаплина. Но Чаплина нет — он улетел в Лондон...

Заканчивая свой рассказ о встречах с Чаплином, я с большим удовлетворением вспоминаю, что был знаком с человеком, который всю свою большую жизнь с честью несет знамя борьбы за право простого человека на счастье.

Л. Павличенко

В трудные годы

...После посещения Голливуда сотрудники нашего консульства в Сан-Франциско приготовили для меня приятный сюрприз, о котором я всегда буду вспоминать с благодарностью и признательностью.

Началось с того, что гостеприимные товарищи из советской колонии решили угостить меня исконно русским обедом.

После обеда наши дипломаты пригласили меня на прогулку.

— А куда мы поедем?— поинтересовалась я.

— Гм... Как бы вам сказать... Во всяком случае, вы не пожалеете,— последовал неопределенный ответ.— В этих краях живут наши хорошие знакомые. Наведаемся к ним, а попутно вы полюбуетесь здешними «чудесами ботаники». В общем, будет вам о чем вспоминать. Места между Сан-Франциско и Лос-Анжелесом славятся своей экзотической растительностью.

И вот мы сели в машину и поехали любоваться «чудесами ботаники». Места, действительно, попадались красивые. Но как я ни была увлечена роскошной природой, я все же заметила, что товарищи то и дело переглядываются, загадочно улыбаются, словом, напускают на себя такую таинственность, что им могли бы позавидовать герои детективных романов.

Пока я строила догадки, куда они меня везут, машина остановилась у дома, который был едва виден из-за обступивших его со всех сторон деревьев и кустарников.

— Постучите, пожалуйста, Людмила,— предложили мне мои спутники все с тем же заговорщицким видом.

Уверенная в том, что в этом доме живет кто-то из наших, что товарищи из консульства меня попросту разыгрывают, я изо всех сил забарабанила кулаком в дверь.

Каково же было мое изумление, когда в проеме распахнувшейся двери я увидела человека, которого невозможно было спутать ни с кем другим. Это был Чарли Чаплин!

Вот какую шутку сыграли со мной мои друзья-дипломаты.

Не успела я прийти в себя, как Чаплин уже подхватил меня и, вальсируя, влетел со мной в гостиную, полную кинознаменитостей. Все, как я узнала вскоре из газет, уже давно ждали моего появления.

Здесь был весь цвет Голливуда. Про одного из гостей мне сказали, что это Джекки Куган. Как трудно было узнать в этом атлетического сложения мужчине милого мальчугана — героя чаплиновского «Малыша». Сколько их здесь собралось, звезд американского кино — зажегшихся лишь недавно или уже угасающих!

Но мое внимание было приковано только к Чаплину, к невысокому человеку с чудесной седой шевелюрой и на редкость молодыми выразительными глазами.

Даже без традиционных усиков, без котелка и трости, без кургузого пиджачка и нелепых башмаков он чем-то напоминал своего героя, знакомого миллионам людей во всем мире.

Вспоминая сейчас, спустя столько лет, об этой неожиданной для меня встрече с великим артистом и режиссером, я прежде всего вижу в нем человека с большим проницательным умом и щедрым, отзывчивым сердцем.

Как должны были удивляться важные гости, среди которых было немало видных

продюсеров и театральных деятелей, видя, сколько внимания уделяет мне, советской девушке, корифей мирового киноискусства.

Я сама поразилась, когда Чаплин, уже немолодой тогда человек, пройдясь на руках к корзине с напитками, принес мне в зубах бутылку шампанского. И еще больше удивилась я, когда он — на виду у всех — бережно усадил меня на диван и принялся целовать мне пальцы. «Просто невероятно,— приговаривал он,— что эта ручка убивала нацистов, косила их сотнями, била без промаха, в упор». Репортеры начали фотографировать мою руку крупным планом, в «диафрагму». Потом, через некоторое время, я увидела этот снимок во многих американских газетах.

Тогда я не понимала, чем заслужила у него такое доброе расположение к себе, почему он был так внимателен и ласков. В самом деле, столько очаровательных женщин находилось в гостиной, столько голливудских красавиц дарили ему свои ослепительные улыбки, а он не обращал на них никакого внимания и занимался только моей скромной особой. Помнится, миловидная супруга Чаплина осторожно пыталась урезонить его, шепнув, что остальные гости могут обидеться...

Но постепенно непонятное объяснилось. И, как ни странно, благодаря разноречивой, столь падкой на сенсации американской прессе. Но об этом я скажу чуть позднее. А пока что вернемся в шумную гостиную дома Чаплина.

Сидя со мной, Чарлз Спенсер Чаплин говорил об очень серьезных вещах. Никому из гостей, я уверена, и в голову не могло прийти, что под шум веселых голосов и мелодичный звон бокалов у нас идет разговор о войне, о нависшей над миром фашистской угрозе.

В простых словах Чаплина я почувствовала несравненно больше тревожной озабоченности судьбами человечества, чем в высокопарных речах иных мэров городов, губернаторов и конгрессменов, с которыми мне приходилось встречаться на митингах во время поездки по Соединенным Штатам. Его слова были проникнуты жгучей ненавистью к гитлеризму и горячим сочувствием к советскому народу, ведущему войну против озверелых фашистских орд один на один, несмотря на союзнические обязательства Соединенных Штатов и Великобритании. Наливая мне шампанское, он наполнял и свой бокал, и мы по-дружески чокались. До сих пор в моих ушах звучат тосты Чаплина за доблестный русский народ, за открытие второго фронта, за полную победу над нацистской Германией.

В Америке, пожалуй, только Чаплину мне не пришлось доказывать, что моя страна в одиночку борется против оголтелых гитлеровских полчищ, что для скорейшей победы над фашизмом нужно немедленно открыть второй фронт в Европе. Он сам прекрасно это понимал и в беседе со мной упрекал наших союзников в медлительности. Чаплин проявлял искренний интерес к жизни советского народа, его трудовым и военным усилиям. Когда я говорила ему о зверствах фашистских оккупантов, он с гневом воскликнул, что насильников и убийц в немецких мундирах постигнет жестокая кара, что им не избежать возмездия.

Проникновенный художник, создавший в своих фильмах столь впечатляющий образ затравленного в капиталистических джунглях маленького человека, он, быть может, ближе чем кто другой из его американских коллег принимал к сердцу страдания жертв фашистских оккупантов.

Еще до встречи со мной Чаплин поручил одному из своих помощников показать нам, посланцам советской молодежи,

фильм «Великий диктатор», а также сфотографировать нас и прислать ему снимок. Чаплину хотелось, по его выражению, взглянуть на нас авансом, «продумать» нас.

И сейчас, видимо, продолжая «продумывать» меня у себя дома, он как бы между прочим спросил, понравился ли мне фильм.

— Да,— ответила я,— но...

Чаплин вскинул свои густые темные брови и с любопытством посмотрел на меня, ожидая, что я скажу.

— Да, в общем-то, ваш фильм мне понравился,— сказала я,— но мне непонятно одно: почему вы показали Гитлера этаким простачком?

Чаплин улыбнулся.

— Видите ли, мисс Людмила, уж очень много шумят в мире о непобедимости нацистских войск. Это порождает страх, а страх размагничивает, убивает веру человека в свои силы. Вот я и хотел развеять этот страх, показать людям, что Гитлер в сущности жалкая фигура, одержимая манией величия, позер и шут, укравший у меня, между прочим, мои усики. Вы, надеюсь, обратили на это внимание... Помните, даже маленький, невзрачный парикмахер и тот уверился в том, что сто́ит пресловутого фюрера облачить в полосатую тюремную робу, как и ему, простому брадобрею, удастся свести с ним счеты...

Около четырех часов мы беседовали с Чаплином о борьбе советского народа, о Севастополе, Ленинграде, Москве, Сталинграде. Он говорил, что даже его любимое искусство сейчас отошло для него на второй план — он чаще выступает на митингах, призывая к немедленному открытию второго фронта, нежели бывает в съемочном павильоне.

И в тот вечер Чарли Чаплин тоже должен был вылететь в Нью-Йорк, чтобы — в который раз! — напомнить американскому народу о его долге перед сражающейся Россией. Ему предстояло также встретиться с президентом Рузвельтом в Вашингтоне. Он, по его словам, не мог оставаться в стороне от всенародной борьбы за спасение мировой цивилизации от гитлеровских вандалов...

Вечер, проведенный с Чаплином, пролетел, как одно мгновение. Прощаясь со мной, он сказал:

— Жаль, очень жаль, что неотложные дела мешают мне подольше побыть с вами. Ведь нам есть о чем поговорить, не правда ли, мисс Людмила?

Закрываю глаза и вижу сквозь дымку лет: седой человек в белом полотняном костюме машет рукой вслед нашей машине.

Таким запомнился мне Чарлз Спенсер Чаплин, наш современник, большой художник-гуманист.

Так чем же все-таки я заслужила такое внимание с его стороны? Чтобы получить ответ на этот вопрос, придется обратиться к некоторым событиям тех дней, когда наша студенческая делегация находилась в Соединенных Штатах.

Несомненно, Чаплин читал то, что писала обо мне американская печать. И доброжелательное, и явно злопыхательское, враждебное. Он мог прочитать репортажи, в которых меня сравнивали с американскими национальными героями — Молли Питчер, сержантом Йорком—или даже с... «Мадонной» Корреджо. Но из этих же и других американских газет он мог узнать и о том, что кто-то называл меня женщиной-убийцей, а кто-то откровенно грозил расправиться со мной за... массовое истребление мужчин.

И то, что Чаплин на виду у всех целовал руки русской девушке-снайперу, руки, которыми она убила 309 гитлеровцев, не было ли своеобразным ответом с его сто-

роны на инсинуации американских фашистов?

Разумеется, это были всего лишь мои догадки. Но они показались мне особенно правдоподобными после того, как я прочитала в газете «Нью-Йорк пост» следующий абзац в репортаже Эльзы Максуэлл: «...Группа кинозвезд Голливуда ждала встречи с Людмилой Павличенко. Одна из самых блистательных наших голливудских красавиц, чье имя я не решаюсь предавать огласке, чрезмерно нервничала в ожидании русской гостьи и даже сказала о ней что-то с покровительственным оттенком в голосе. Услышав это, Чарли Чаплин вскочил со своего места и, подойдя к высокооплачиваемой кинозвезде, сказал: «А ну скажите, красавица, чем вы еще обладаете, кроме смазливого личика? Скажите, что будет с вами, когда увянет ваша красота? Ведь с каждой минутой это время неотвратимо приближается. Поймите, мисс, той русской девушке, которую вы увидите сегодня, приходилось за одну минуту переживать больше, чем вам за всю жизнь».

Для Чаплина я была дочерью борющейся против фашизма России, и внимание, которое он мне оказывал, явилось выражением его глубочайшего уважения к нашему героическому народу, стоявшему насмерть в поединке с самым оголтелым врагом человечества.

До мельчайших подробностей мне запомнилась вся атмосфера вечера, проведенного в доме Чаплина. К сожалению, забылись некоторые фамилии. А так хотелось бы вспомнить хотя бы одну из них — той известной актрисы США, которая во всеуслышание заявила, что она мечтает сняться для экрана в роли советской женщины-воина. Эти слова мне были особенно приятны. Они подкупали своей искренностью, как, впрочем, и все то, что говорил мне Чаплин.

„Я счастлив, что я кинематографист“

Интервью лауреата Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» Йориса Ивенса, которое он дал прогрессивному западногерманскому журналисту Фридриху Хитцеру.

Хитцер. Мы живем во времена новых бурных дискуссий. Многие из нас помнят надвигавшееся варварство фашизма 20-х и 30-х годов, когда вы начали работать в кино. Вы как-то сказали, что молодым предстоит продолжать традиции боевого фильма. То, что кое-кому в 50-е годы могло казаться устаревшим, теперь снова становится исключительно актуальным.

В ногу с вашими фильмами шагает крупный сценарист — история. Как отразилось на вашем творчестве ваше первое посещение Советского Союза? Вы упоминали об оценке ваших ранних фильмов советскими кинематографистами Пудовкиным, Эйзенштейном и другими. Были ли поводы для дискуссий?

Ивенс. Мы были очень дружны и много дискутировали. Эйзенштейн навещал меня в Амстердаме. Во время моего пребывания в Москве я жил у него. У нас были очень близкие отношения. Пудовкин называл себя моим отцом в кинематографии. «Мой сын»,—говорил он, будучи моложе меня. Я начал свою творческую биографию довольно поздно.

Хитцер. Как относились Эйзенштейн и Пудовкин к вашим фильмам «Мост» и «Дождь»?

Ивенс. Пожалуй, так же, как я сейчас отношусь к фильмам молодых кинематографистов, ищущих направления своего таланта. Многие приходят, показывают свои фильмы и спрашивают, нужно ли им продолжать, приходят и более зрелые с теми же вопросами. Пудовкину и Эйзенштейну я показывал фильм «Мы строим». Пудовкин сказал: «У тебя есть

то, чего нет у нас. Ты апеллируешь к интеллекту и эмоциям». Они интересовались моим стилем и одновременно понимали, что я стремлюсь найти свою точку зрения. И они помогали мне. Это была первая волна. Вторая шла от встреч с советскими рабочими. «Мы должны для него кое-что сделать»,— сказали они, узнав, что я без работы, и написали в свой центральный совет профсоюзов, что гражданин Ивенс должен получить работу, так как в своей стране он ее не имеет. Через центральный совет профсоюзов я получил первую работу в Советском Союзе: я снимал фильм «Песнь о героях». Здесь я попробовал применить новый стиль. Это был полудокументальный фильм с одним игровым персонажем. В то время много дебатировали по вопросу, допустима или нет инсценировка в документальном фильме. Решили, что недопустима, и мой персонаж не вошел в фильм.

Хитцер. Какой советский режиссер сыграл наиважнейшую роль в формировании вашего творчества?

Ивенс. Очень значительна для меня была встреча с Довженко. Тогда он был еще в Киеве и закончил свой фильм «Земля». Мы встретились после просмотра. При мне были две копии моего фильма «Дождь», с которым он был уже знаком. Мы обменялись подарками: он вручил мне ролик из «Земли», а я подарил Довженко «Дождь». Для режиссеров очень трудно дарить свое. С книжками это проще. Это был единственный случай в моей жизни, когда я обменялся кинороликом с другим режиссером. Довженко оказал, пожалуй, бо́льшее влияние на мою работу, чем Эйзенштейн. Для других режиссеров, в том числе и для Годара, Эйзенштейн стоял на первом месте. Это продолжается и поныне. Мои фильмы ближе лирике Довженко и его непосредственному визуальному искусству.

Хитцер. Деталь у Эйзенштейна несет более акцентированную нагрузку, чем у Довженко, почти так же, как в ваших фильмах.

Ивенс. Да, во всяком случае в определенных местах. Все мои фильмы были всегда с одним действующим лицом и потому довольно дешевы. Я прекрасно ориентировался также в операторском искусстве, частично я и проявлял сам пленку. Школ не существовало, принципы монтажа я выработал сам. Поэтому Пудовкин мной заинтересовался. Я не доверял сам себе в монтаже фильма. Я делал карту каждого движения и каждого кадра с основным развитием всего фильма, после чего я начинал монтировать. Я анализировал различные фильмы, которые я прокручивал часами, для того чтобы понять, почему монтаж сделан именно так, а не иначе.

Хитцер. Вы и сегодня работаете с операторами?

Ивенс. Уже в Испании бо́льшая часть фильма была снята молодым голландским оператором. Таким образом, я освобождаюсь от непосредственных технических забот, и у меня остается больше времени для разработки общей концепции фильма. Но меня всегда выручает то, что я сам владею камерой и всегда нахожусь в тесном рабочем контакте с операторами.

Хитцер. Как вы находите общий язык со своей творческой группой? Всегда ли вы ищете людей с аналогичными политическими взглядами и творческим темпераментом?

Ивенс. Каждый раз это почти как женитьба. Конечно, это невозможно описать в общих чертах. Раз на раз не приходится. В моей работе я завишу от экономических условий. Меняются страны и группы. Я научился быстро воспитывать операторов. На Кубе я переучил оператора за две недели. За недолгое время он прео-

долел путь, на который ему обычно потребовалось бы два года, только потому, что я знал его язык. У каждого в моей группе такое ощущение, что его замыслы осуществляются примерно на 80 процентов.

Хитцер. Вы монтируете и сегодня сами?

Ивенс. Иногда. Все зависит от того, есть ли у меня хороший монтажер, подобно Жану Равелю, с которым мы работали на «Мистрале». Но мы обсуждаем с монтажером основные принципы подхода к материалу, и я говорю ему, в каком направлении он должен все подготовить. Раз в день я обязательно бываю в монтажной, и ничто не может быть изменено без моего ведома. Для меня это чрезвычайно важно, так как я мало работаю над сценарием. Фильм на 50 процентов возникает при монтаже.

Хитцер. Как вы компануете различные элементы фильма?

Ивенс. Существуют изображение, текст, звук, музыка — четыре важных элемента композиции. В моих фильмах превалирует монтаж неозвученных кадров. Может быть, это связано с тем, что я родился вместе с немым фильмом и изображение для меня основа.

Хитцер. При монтаже у вас присутствует автор текста?

Ивенс. Не всегда. Иногда я ему показываю весь материал, то есть в десять раз больше, чем остается в фильме, и спрашиваю: «Есть у тебя какая-нибудь идея?» Так я сделал с фильмом об Испании. Хемингуэй сначала посмотрел весь материал. Затем он сказал: «Меня кое-что осенило», —и уехал на Багамские острова ловить рыбу. Я закончил монтаж и отправился к нему. Я, конечно, не могу описать сейчас весь процесс монтажа — это слишком сложно. Каждый раз это бывает поиному. Но обычно я иду от изображения, затем музыка, диктор, шумы — все должно взаимодействовать. За эмоциональным изображением не должен сразу вступать диктор. Это ошибка все время повторяющаяся. Чувства требуют определенной направленности. Иногда они провоцируются звуком, часто приходится укорачивать одно изображение, чтобы заставить зрителя с бо́льшим вниманием следить за следующим кадром. Это как в игре. Бывает и так, что мелодия звука лирична, а изображение носит социально-политический характер. Тогда я отталкиваюсь от текста. Бывает, что даже музыка составляет политическую канву фильма.

Хитцер. Влияет ли живопись на принцип монтажа ваших фильмов?

Ивенс. Не больше, чем общие правила какого-либо другого вида искусства. Мое искусство седьмое. На традициях шести приходящих мы можем многому научиться. Я многому учусь и у живописи, и даже хотел когда-то стать художником, но я счастлив, что я кинематографист.

В обход главного

О том, что французское кино, как правило, сторонится важнейших проблем нашего времени, что оно все более отражает «боковые» явления жизни страны, что его героями все чаще становятся стопроцентно выдуманные персонажи, которых в жизни не встретишь,— обо всем этом давно пишут французские газеты и журналы.

Очень наглядно этот кризис кинематографа подчеркнули майские события минувшего года, которые начисто отмели тезис официальной пропаганды об эре «всеобщего довольства». Героями майских событий были широкие массы трудящихся и студенчество. Их выступления лишний раз подчеркнули тесную взаимосвязь между политикой и экономикой во всех областях жизни, и в культуре в частности. Созданные в ходе событий так называемые Генеральные штаты французского кино выработали программу, призванную превратить такую важную сторону культурной жизни, как кинематограф, в общественное достояние. На многочисленных заседаниях Штатов при обсуждении семнадцати представленных резолюций много говорилось об оторванности кино от жизни народа. Но еще больше об удовлетворении главным образом экономических требований. Некоторая доля этих требований экономического порядка была удовлетворена. Но оторванность кино от народа сохраняется. И красноречивее всего это подтверждает кинопродукция.

Вот отчего на страницах журнала «Синема-68» появилась довольно резкая статья кинокритика Гастона Острата под длинным и симптоматичным названием «Доколь французское кино будет кинематографом боковым?». Взяв сразу быка за рога, автор спрашивает:

— Где в продукции последних лет фильмы, говорящие о безработице, жилищном кризисе, нищете стариков, забастовках, покушениях на профсоюзные права, фильмы о положении народных масс? Где фильмы, которые отражали бы положение студентов, осуждали бы структуру органов просвещения, крах педагогических методов, в которых, короче, так или иначе говорилось бы о том, что сегодня называется «университетским кризисом»?

У автора есть все основания для такого рода вопросов. Если взглянуть на продукцию французского кино за минувший год, со всей очевидностью выявится основное, доминирующее направление — развлекательное. Разумеется, и мы сразу делаем эту оговорку, нет правил без исключений. И в 1968 году был выпущен ряд значительных произведений, разных по жанрам, мастерству, по тематике. Но с общей, пользуясь терминологией Г. Острата, «боковой» тенденцией в раскрытии сюжета. Упомянем в их ряду картину Франсуа Трюффо «Украденные поцелуи», героем которой является Антуан Дуанель, наш старый знакомый по картине «400 ударов» и новелле «Любовь в 20 лет»,— произведение на вечную тему «воспитания чувств»; ленту Робера Энрико «Тетя Зита» — психологический фильм о преодолении страха смерти молодой девушкой, у которой умирает тетка; новую картину Алена Рене «Люблю, люблю тебя» — первый его фантастический фильм, а также новую работу Жака Тати «Плейтайм» — сатиру на жизнь современного буржуазного города.

Примечательно, что ни в одном из этих произведений нет тех героев, которые «живут рядом» — рабочих, студентов; в тех же случаях, когда рабочие все же появляются на экране, как это, например, произошло в последней ленте Клода Лелуша «Жизнь, любовь, смерть», то они отчего-то наделяются сексуальной аномалией, патологией и уж во всяком случае не вызывают симпатии. Времена нормальных человеческих чувств, присущих честным труженикам Антуану и Антуанетте — старым, добрым героям фильма Жака Беккера,— давно канули в Лету...

О развлекательном характере большей части французской продукции говорят и цифры проката. В 1965 году первое место по сборам занял известный у нас фильм Жерара Ури «Разиня». В 1966 году — сделанный на той же основе (тандем де Фюнес — Бурвиль) фильм «Большая прогулка» того же Ури. В 1967 году Жерара Ури обходит Жан Жиро — картина «Большие каникулы» с де Фюнесом в главной роли. Среди актеров тридцати трех «боевиков» за последние три года восемь раз упоминается имя де Фюнеса, три раза — Жана Габена и по два — Бурвиля, Бельмондо и Делона, то есть имена актеров, с которыми ассоциируются как раз картины чисто развлекательные.

Прокатчики, роль которых в современном производстве за последнее время необычайно возросла, делают ставку на ходовые сюжеты: их позиции хорошо известны — зритель в кино должен отдыхать, хочет отдыхать. Поэтому он должен смотреть то, что способствует его пищеварению. Прокатчики отражают при этом отнюдь не собственную точку зрения. Они выступают рупорами официаль-

ных кругов. И опираются на достойных сынов господствующего класса, которые составляют основную часть французской кинорежиссуры. Вот что по этому поводу пишет тот же Гастон Острат в «Синема-68»:

«Специальные школы, характер обучения в них, сами методы набора, среда кино — все способствует отбору кадров, отбору, который, что бы ни говорили, оказывает свое воздействие на вдохновение и стиль мастера. Разумеется, среди французских кинематографистов есть и левые. Если снобов легион, существуют и искренние люди. Нет недостатка и в добрых намерениях. Но и они тоже охотно увлекают нас в мир, где география, декорации, костюмы, образ жизни, нравы, язык и так далее отражают вкусы меньшинства, которое в своей роскошной парижской башне из слоновой кости ежевечерне стремится обновить мир своих грез».

Действительно, обуржуазивание французского кино за последние годы идет параллельно с его полной аполитизацией. И в этом немалую роль играют молодые кадры. Далеко в историю ушли те времена, когда молодежь стремилась влить в жилы французского кино новую кровь. Бунтари из числа тех же «нововолновцев» сегодня благопристойно развлекают сытых буржуа. Многие из них успели скопить порядочное состояние и нередко выступают в качестве продюсеров. На кого равняться куда менее стойкой прослойке молодых последнего призыва? Приходится, как это ни печально, признать: не на кого. И не следует преувеличивать значения некоторых исключений. В частности, даже такого фильма, как «Далеко от Вьетнама», направленного против войны во Вьетнаме, в создании которого участвовали Ален Рене, Уильям Клейн, Йорис Ивенс, Аньес Варда, Клод Лелуш и Жан-Люк Годар. Наверно, не с меньшим интересом было бы встречено создание теми же режиссерами фильма, посвященного майским событиям... Но его пока нет. Вот и делает молодежь картинки, более близкие к развлекательно - приключенческо-эротическому направлению современного французского кино: например, Никола Гесснер ставит «Блондинку из Пекина», Рене Гэнвиль — «Демоническую личность», Марко — «Идолов», Макс Пекас — «Самую жаркую ночь» и тому подобное.

На пороге 1969 года различные кинокомпании — французские и иностранные — опубликовали списки картин, которые они будут прокатывать в ближайшие месяцы. Названия сопровождают краткие аннотации. Из них можно сделать единственный вывод: французских зрителей ждет новый поток комедий, детективных историй, экранизаций, а точнее, фальсификаций классики — типа «Манон-70». Французское кино по-прежнему будет оставаться в стороне от проблем, которые волнуют миллионы французов и о которых так ярко напомнили события мая 1968 года.

Известный французский кинорежиссер Андре Кайатт как-то сказал, что многие режиссеры прячут в столах свои благородные намерения, свой усмиренный гнев и что на могилах несозданных во Франции фильмов легко было бы организовать «Фестиваль Пер-Лашеза».

А. БРАГИНСКИЙ

„Сержант Калень“

(Польша)



Выход этого фильма — приятное событие для любителей польского киноискусства, хотя и не столь масштабное по сравнению с выходом на наши экраны таких картин, как «Пепел и алмаз», «Поезд», «Люди с поезда».

«Сержант Калень» — стар по «кинематографическим меркам». Лучшие произведения польской школы, созданные примерно в те же годы, давно прошли у нас и давно растолкованы и описаны критикой. При этом сразу надо сказать, что «Калень», конечно, не самый лучший по своим формальным достоинствам фильм школы, что во многом он уступает таким ее шедеврам, как «Пепел и алмаз» Вайды, «Эроика» Мунка. В то же время нет книги или хоть сколько-нибудь серьезной статьи, рассказывающих о польской школе кино, в которых не упоминался бы «Сержант Калень». Без знания этого сравнительно скромного фильма невозможно составить полное представление о подлинном богатстве и разнообразии творческих поисков польских кинематографистов.

Польская школа, при всей условности этого термина, четко очерчивается: тематикой— историей борьбы за свободу и народную власть, временем — концом 50-х — началом 60-х годов, наконец, общей для всех ее картин остродраматической, а подчас и подлинно трагедийной тональностью. «Сержант Калень» как будто не нарушает ни одного из этих «правил», однако он не только стоит в одном ряду с шедеврами школы, но в чем-то и противостоит им.



Фильм привлечет, очевидно, внимание не только знатоков и поклонников польского кино. Сделанный в жанре военно-приключенческих картин, «Сержант Калень» и сегодня, спустя восемь лет после его создания, смотрится с напряженным интересом. Интерес к фильму обусловливается еще и тем, что приключения лихого сержанта — это не досужие выдумки сценаристов, а почти документально воссозданные эпизоды гражданской войны в Бескидах, где долгое время и после разгрома немецкого фашизма самолеты летали с полным боезапасом, днем и ночью гремели выстрелы и умирали солдаты. Одним из них и был сержант Калень.

«Польским Тилем Уленшпигелем» назвала сразу же критика Каленя. Предельно краткое и точное определение сути фильма! Калень обладает четко выраженным национальным характером, скорректированным долгой солдатской службой. Романтичность уживается в нем с иронией, прямодушие— с хитрецой, отвага — с деловитой осмотрительностью. В нем много противоречивых черт, заводящих его в гущу драматических приключений. Но чего в нем абсолютно нет, то это надрыва и надлома героев Вайды и Мунка. Каленю не нужно решать — в какую сторону ему стрелять, где друзья и где враги. Он естественно и просто выбирает то единственное место, которое только и может занимать современный Тиль Уленшпигель,— в народной армии. Судьба испытывает Каленя на прочность, отдав на пытки врагам, и Калень подтверждает свое звание народного героя.

«Сержант Калень» — героический фильм, сам Калень — бесспорный герой. Такова сущность этой картины, дающая ей право на особое место среди произведений польской школы. Характер-

ной чертой этой школы было то, что она несколько замыкалась в кругу «антигероев» — она лишь «развенчивала» и «отрицала». Причем, борясь с мифами недавнего прошлого, художники школы нередко отрицали и то, что должно быть всегда святым для подлинно национального искусства. А жить только отрицанием невозможно.

Ева и Чеслав Петельские, сами отдавшие немалую дань «черному» фильму (например, в «Каменном небе», показывающем гибель группы людей, засыпанных в бомбоубежище), одними из первых осознали ограниченность устремлений школы и первыми попытались преодолеть эту ограниченность, показав в Калене народного героя. Фильм сделан по известной в Польше книге Яна Герхарда «Зарева в Бескидах», рисующей широкую картину сложной послевоенной действительности. Роман богаче фильма; пожалуй, роман и тоньше фильма. У Герхарда Калень умирает, пытаясь спасти генерала Кароля Сверчевского от бандитских пуль. В фильме он погибает случайно, нелепо, от очереди из автомата своего же товарища. Некоторые критики, пожалуй, справедливо сочли такой конец Каленя просчетом режиссеров. Но и при этом Калень остается героем ярким, бесспорным и необычным для польской школы.

Веслав Голас сыграл Каленя с мастерством удивительным, показав характер до той поры совершенно незнакомый польскому кино. Что бы ни случалось с Каленем, он остается несломленным и непобедимым. Он не поддается ни уговорам, ни пыткам, бежав от бендеровцев, он ползет по снегу раздетый и разутый, вместе с крестьянами он ведет неравный бой — делает возможное и невозможное, никогда не сдаваясь и не унывая. Оптимизм Каленя — от ощущения своей принадлежности к народу, от сознания правоты своего дела. Именно это-то и было новым в польской школе, которая чаще всего делала своим героем человека во многом привлекательного, но бесконечно трагичного.

Ева и Чеслав Петельские хорошо известны советскому зрителю, видевшему многие их фильмы. Однако до появления «Сержанта Каленя» это знакомство было не полным.

Р. СОБОЛЕВ

„Большие маневры“
(Франция — Италия)

«Большим маневрам» легко найти место в панораме французского искусства. Оно рядом с «Андромахой» Расина, «галантными празднествами» Ватто, с натюрмортами Жоржа Брака, с математикой зданий и кварталов Ле Корбюзье. Как-никак фильм поставил академик Рене Клер, единственный академик среди кинематографистов, и другого уже одно это обстоятельство заставило бы продемонстрировать верность традициям национального искусства, олицетворяемым Академией. Но у Рене Клера галльский дух в крови.

Издавая сценарий «Больших маневров», Клер писал, что каждый художник должен создать своего Дон-Жуана.

И вот он появляется перед нами в мундире драгунского лейтенанта, в черно-красном кепи, с саблей на боку, легкий, гибкий, уверенный. Он покидает на рассвете дом любовницы, чтобы через четверть часа выдержать сцену ревности у той, к которой не явился на свидание. Утро проводит в седле, идет после отбоя на холостяцкую пирушку и завершает день в борделе. Он верит в свою неотразимость и в счастливый случай настолько, что берется на спор добиться взаимности любой дамы городка. Словом, лейтенант де ля Верн хочет быть на уровне своего предшественника из Севильи.

Но, человек XX века, Рене Клер создает подлинно своего Дон-Жуана. Перед нами уже не соблазнитель-импровизатор, какими были герои и Мольера и Пушкина.

Лейтенанту де ля Верну далеко до их непосредственности. Он Дон-Жуан-профессионал.

Столкновение стандарта, нормативов и неповторимой личности, неповторимой истории — вот тема грустной комедии Рене Клера.

Ведь все, что хочет и может сделать лейтенант де ля Верн, знает каждый. Любовь разыгрывается по правилам не менее точным и жестким, чем строевой устав.

— Сейчас он обгонит ее, поклонится и скажет: «Ах, мадам!..»

— Сейчас он обнимет ее за талию...

Так говорят старательные наблюдатели, и все выполняется в точности...

Все речи выучены наизусть:

— Я так одинок, так одинок... Любил ли я когда-нибудь? Мне лишь казалось это. Сердце мое девственно...

Каждый мужчина, иронизирует режиссер, знает этот текст, просто некоторым не хватает тренинга, сноровки. («Сноровка и как ее достигнуть» — так в будущем назовет Ричард Лестер свой пародийный фильм о сверхсоблазнителе. И там герой





будет «ощупывать» совершенно одинаковых девиц деловито и равнодушно, как контролер ОТК.)

Рене Клер выбрал на роль Армана де ля Верна Жерара Филипа, актера блестящего, остроумного, обаятельного, героического простака. Мало того, с не чуждым кинематографу бессердечием в фильме использованы и какие-то моменты личной актерской судьбы Жерара Филипа.

Как замечает критик Борис Зингерман, был период, когда Жерару Филипу грозила опасность стать пошлым актером. Добавим, что в кино эта опасность уже осуществлялась и в самом банальном варианте — в штампе сердцееда. (О чем в это же самое время мечтал Жерар Филип, можно понять по тому, с каким упорством он ставил и играл своего «Тиля Уленшпигеля».)

В роли лейтенанта де ля Верна есть интонации актера, заштамповывающего, повторяющего себя.

Повторы, дубли, серии пронизывают этот фильм.

Два лейтенанта, разные, как «вода и камень, лед и пламень», в одинаковых беседках и в одинаковых позах гадают своим дамам по линиям руки.

Лейтенант де ля Верн и господин Дюверже, поняв, что им лгут, с разной степенью страсти, но оба торжественно разобьют чашки.

Драгунский мундир — не единственная униформа в картине. Регламентированы до неразличимости штатские пиджаки, солидные темные галстуки, бальные декольтированные платья. И уже забавляясь властью моды, режиссер столкнет в одном кадре двух дам в совершенно одинаковых — желтых с черным — шляпах. Они пройдут, раскланявшись, одна мимо другой, и лишь затем почувствуют какую-то неловкость. Перестарались.

Лейтенант де ля Верн собирает письма своих любовниц и коллекционирует их перчатки. Но когда он ждет к ужину мадам Ривьер, он решает сжечь их — все разом, без различия, уравняв всех женщин, стоящих за этими мемориями.

Донжуанские приключения кавалерийского офицера сопоставлены с веком конвейеров и поточных линий, типовых архитектурных проектов, ресторанов на полторы тысячи «посадочных мест», социологических исследований, где человек обязательно существует не в одиночку, а в своей более или менее почтенной группе. И если бы наш герой женился на мадам Ривьер, он угодил бы в ту категорию мужчин (27,2%!), которые познакомились с будущими женами «в местах проведения досуга».

Сам случай в фильме работает по шаблону — лотерейное колесо выбирает для пари Армана де ля Верна красавицу, парижанку, модистку, разведенную. Но именно она — мадам Ривьер — должна в этой истории противостоять привычной схеме.

Ей отданы непоследовательность и нелогичность, внезапные вспышки любви и холодности, сдержанность, а то и загадочность. Мишель Морган играет и недоигрывает. Что-то остается внутри, о чем можно догадываться, но нельзя знать наверняка. Она порой притворяется, но трудно уловить момент, когда от притворства не остается и следа.

Так играют комедии Мариво на сценах Барро или Вилара — сберегая для зрителя оттенки чувств, капризы настроения, неожиданный поворот головы, затаенный взгляд. Видимо, и в успехе Мариво в послевоенном французском театре есть это желание бросить вызов веку стандартов, передать неповторимость личности, одним словом, проявить своего рода сентиментальный «нонконформизм».

Что до Рене Клера, то это его давняя и задушевная тема. Его героя преследовала хорошо натасканная бандитская шайка («Под крышами Парижа»), на него надели нумерованную спецовку и приставили к конвейеру («Свободу нам!»), наконец, сам повелитель ада хотел сделать его главным рычагом некоего диктаторского режима («Красота дьявола»).

Мари-Луиза Риввер при всей своей светскости должна стоять в ряду не слишком благопристойных клеровских маленьких анархистов. Но что-то из их независимости уже потеряно. Мари-Луиза ведет свою шляпную лавку, она при деле. Узнав о дуэли возлюбленного, она, стиснув зубы, послушно продолжает примерку.

Превращения мадам Риввер заставляют подумать о самом кинематографе Рене Клера.

Фильм и сегодня трогает, и сегодня поражает мастерством.

Но сейчас нам кажется, что мастерство это чересчур уж виртуозно, чересчур выверено. Кинематограф Рене Клера слишком отшлифован. Сама дисциплинированность Клера-режиссера оставляет все меньше места его свободолюбивым героям.

Рене Клер работает по добровольно принятым на себя, но слишком суровым правилам. Драматургические ходы сценария проходят через весь фильм и обязательно куда-то приводят. Ничто не брошено, ничто не существует просто так.

Автор не позволяет себе никаких прихотей. Персонажам фильма уже просто негде их себе позволить.

Рене Клер писал, что избрал эпоху перед войной 1914 года потому, что в то время сердечные дела занимали больше места в жизни людей.

В фильме есть этот контраст «начала века» и чрезмерного, с точки зрения Клера, техницизма и рационализма нашего времени. В том десятилетии Клер еще находит причуды, излишества.

Еще пышны и нелогичны дамские платья и дамские прически. Драгуны еще носят красные штаны. Их не сменил единый для всего мира монотонный хаки.

Уже есть электрическое освещение, но интимный ужин допускает лишь свечи. Еще есть фиакры, дамы-благотворительницы, преданные денщики. Скоро всего этого не станет. Вердена и Соммы эти картинки не пережили.

Но начало века для Рене Клера — еще и возможность уйти в стилизацию, отказаться от реального богатства действительности. Начало века — единая декорация фильма.

Почти ничто не снято на натуре. Все доверено поразительному, блестящему, но и холодному таланту художника Леона Барсака.

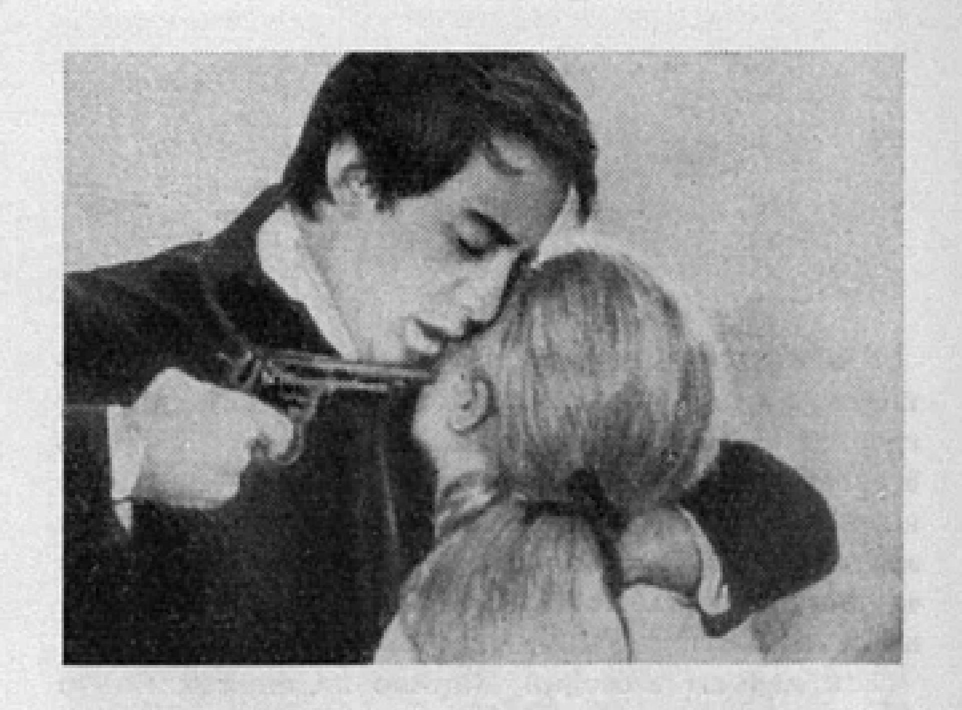
Через несколько лет другие режиссеры — Трюффо, Годар — проявят свой анархизм в более свободном кинематографе. Они будут небрежничать со светом, бегать с камерой, монтировать позитив и негатив, обрывать сложные проезды, так никуда и не приехав, а заглядевшись на полпути.

Для Рене Клера так вести себя в кинематографе немыслимо и неприемлемо. Он остается самим собой. Он создает произведение отточенное, совершенное, безупречного вкуса. Но, как писал Жюль Ренар: «Вкус — это, быть может, боязнь жизни и красоты».

И. ЛИЩИНСКИЙ

„Эльвира Мадиган“

(Швеция)



Фильм «Эльвира Мадиган» рассказывает быль, ставшую легендой. В датских и шведских газетах конца прошлого века можно найти объявления о розыске танцовщицы-канатоходки Эльвиры, звезды бродячего цирка Мадигана, 20 лет, и сообщения о дезертирстве лейтенанта Сикстена Спарре, графа, женатого, отца двоих детей. По коротким газетным информациям легко установить, что оба беглеца оставили привычное существование ради друг друга. Она отказалась от шумного успеха красавицы циркачки, он — от лестной для молодого аристократа славы игрока, бретера, поэта. Всему этому они предпочли любовь. Там же, в старых газетах, через два года после розысков напечатано сенсационное известие о двойном самоубийстве. Герои трагедии опознаны — это Эльвира Мадиган и Сикстен Спарре.

Эту старую историю режиссер и сценарист Бу Видерберг, которого считают первым среди кинематографистов послебергмановского поколения, пересказал без изменений, но оставил за собой право трактовать ее свободно, по-своему, не считаясь с газетными описаниями, увидел персонажей драмы.

Фильм начинается солнечным летним днем. На лужайке старого леса играют в догонялки молодой человек в расшитом золотом офицерском мундире и девушка в белом кисейном платье. Когда задыхаясь от смеха и усталости, они падают в высокую траву, былинки и полевые цветы гнутся к их лицам, а потом, распрямясь, смыкаются, как бы закрывая героев от чужого глаза, и камера мерно удаляется под искрящуюся радостью музыку 21-го фортепьянного концерта Вольфганга Амадея Моцарта. Этой музыкой начинается фильм, ею сопровождаются картины молодого счастья: прогулки в тенистом влажном лесу, катания на лодке, объятия, поцелуи, любовь. И надо всем, как сказал поэт, «зарево белое, желтое, красное»; «Эльвира Мадиган» — один из немногих в шведском кино цветных фильмов. Когда на любовь падает тень — преследования, шпионство, нищета, наговоры,— музыка смолкает: гармония нарушена, дивный лад уничтожен.

Пестрые цветы, багрянец закатов, певчие птички, лодка посреди заросшего лилиями маленького пруда, любовь, юная, чистая, идеальная — «Эльвира Мадиган» поначалу кажется совершенно не шведской картиной. Где в ней жестокий психологизм, который так характерен для искусства Ингмара Бергмана? Где то возвышенное, то суровое суждение о мире, покинутом богом и утратившем свои идеалы? Где, наконец, дословность шведской художественной манеры, присущая ей физическая конкретность зрительного образа?

И вправду: ни бергмановской провидческой силы, ни мрачного трагизма его философии произведение Бу Видерберга не являет. Да и пластика его фильма тяготеет к иноземной поэтике. Она новый вариант того лирико-меланхолического цветного кинематографа, какой создан усилиями французов Жака Деми, Аньес Варда, Клода Лелуша. И хотя Видерберг снимал картину в технике, приближенной к технике современного телерепортажа (оператор Йорген Персон пользовался легкой синхронной камерой, особо чувствительной пленкой, в натурных съемках принципиально отвергал всякое освещение, кроме естественного), шведского кинематографиста волновала живописная тайна импрессионистов. Ренуар и Клод Моне научили его запечатлять дрожащее марево летнего дня, прозрачную ясность осени, нежную смутность женского лица, заостренность черт мужского портрета. Впрочем, Видербергу пригодились и другие живописные решения. Как только дело доходит до фона — лиц, быта, красок,— режиссер и оператор отказываются от поэтической зыбкости импрессионистов и вспоминают свои, шведские образцы. Характер окружения, его скудная цветовая гамма взяты у национального классика — бытописателя Цорна. Пейзаж, унылые приметы провинции, возможно, навеяны работами мало известного в Европе, но глубоко шведского художника конца века Ивара Арозениуса.

Пластикой фильма подчеркнута отдельность, если не сказать противоположность, двух миров — мира юных любовников и мирка обступающих их существователей. Лица героев поразительны своей юностью, восторженностью, открытостью. 17-летняя школьница Пиа Дагермарк играет хуже своего партнера Томми Берггрена, одного из немногих молодых героев шведского кино. Однако именно она, эта юная непрофессионалочка, получила в Канне премию за лучшее исполнение женской роли. В Пие Дагермарк поощрили не актерский талант, а именно талант абсолютной красоты.

И рядом уродливые, искаженные годами, намертво устоявшимся жизненным распорядком физиономии обывателей: толстуха хозяйка отеля, где поселились Эльвира и Сикстен, пьянчуга с отвислой губой, бесстыдно глазеющий на поющую Эльвиру, обвешанные драгоценностями старухи в концерте, зарумянившие на вечер свои морщины. Дети и те здесь неприятны. Косенькая девочка, вечно шпионящая за героями, тоже из толпы уродов. Мир безобразного показан Видербергом хотя и коротко, но едва ли не с большей страстью, чем прекрасный мир любви.

Французские кинематографисты, чьи эстетические поиски разделяет Бу Видерберг, обращались к рафинированным изобразительным средствам, чтобы остранить, вырвать из логической неумолимости прозы, исключить из мира повседневности любовь. Каждый из них показывал любовь не в жизненно-правдоподобном ее варианте, а такой, какой она могла бы быть, или такой, какой ей, по разным их убеждениям, следовало бы быть. Многокрасочность и гармонию чувства передавали цвет и музыка, специально ли сочиненная, как музыка Леграна в «Шербурских зонтиках», или старая, как музыка Моцарта в «Счастье» у Варда. Моцарт и цвет у Видерберга тоже остраняют реальную историю: освобождают ее от конкретностей д а н н о й истории, д а н н ы х судеб, укрупняют, сообщают ей простор и всеобщность народного вымысла-легенды.

В «Эльвире Мадиган» рассказана легенда о любви, но фильм не о любви. Он о высвобождении от мещанского, размеренного существования, о бегстве из бездушной и бездуховной обыденности. Сюжет любви превратился у Видерберга в сюжет бегства. Выведены звенья этого нового, преображенного сюжета.

Мелочь, казалось бы, всего только заурядная деталь, через которую сказано о дезертирстве Сикстена,— срезанные с его мундира форменные пуговицы трижды возникают в повествовании. То они след для розысков, то улика, а то, показанные сразу после газетного сообщения, доказательство преступления, разумеется, если смотреть на дело с точки зрения так называемого здравого смысла. Переезды, переезды, их очень много в фильме — из Дании на север Швеции, оттуда на один остров, потом на другой, в их беспокойной потребности тоже слышится тема бегства. Примечательно, что в фильме ни разу не показан город — средоточие стабилизованной жизни и регламентированных нравов: действие, вслед за героями, прочно вышло на простор нетронутой природы. Но и этого мало. Разрыв должен быть окончательным и необратимым: Эльвира отказывается от имени, принесшего ей славу, но связанного с постылым прошлым. Она вспоминает другое, данное ей при рождении, а потом забытое — Хельвиг Йенсен. Фильму по-настоящему бы и называться «Хельвиг Йенсен».

И еще побег, еще порыв — пускай не оторваться вовсе, но приподняться над землей, в самом прямом смысле. Однажды хозяйка пансиона, где жили влюбленные, остановилась, как вкопанная: над лужайкой, над цветами, над кустами, над белой садовой мебелью в стиле декаданс (в Швеции его называют стилем югенд) ходит по веревке, протянутой между двумя деревьями, девушка, ходит и смеется. Как тут не вспомнить бесшабашных, странных, чудаковатых героев замечательного шведского скульптора Карла Миллеса, которые неукротимо возносятся ввысь, летают, порхают, скачут, плавают, катаются на коньках, только не стоят, не сидят, не ходят, не ступают по земле — им это скучно.

Освобожденный мир прекрасен. Бу Видерберг дарит своим зрителям если не идеалы, то идеальные лица и картины. Но этот мир хрупок. Когда на него ополчаются, он не может защитить себя. Чтобы не попрать любви, Эльвира дает Сикстену револьвер. В зеленой долине звучат два выстрела, и вслед за ними на экране в стоп-кадре возникает смеющееся лицо Эльвиры-Хельвиг. Только что она корчилась перед нами в судорогах, а теперь веселая, смеющаяся, навсегда радостная. Жизнь устроена жестоко, от ее правопорядка не убежать ни на лоно природы, ни в любовь — настигнет, надругается, убьет. Фильм Бу Видерберга основан на стилизации. И да простится еще одна параллель, вводящая этот вдохновленный французским примером фильм в круг чисто шведских забот и художественных мыслей. У того же Миллеса есть гигантская группа — главное дело его жизни. Группа называется «Воскресение». Люди и ангелы, обретя новое бытие, обретают с ним свободу делать то, что им мешали делать на земле. Ангел дудит в губную гармонику, другой играет на трубе, рыболов всласть удит рыбку, молодая девушка гладит голову любимого...

Бу Видерберг взбунтовался против равнодушия, которое пришло в его страну вместе с устойчивым мещанством. Он предложил было призрачный исход социального бегства, но трезвость общественного мышления взяла верх, и свой красивый фильм, который чересчур строгим знатокам может показаться даже умильным, художник кончил светлой и печальной нотой.

И. РУБАНОВА

Отовсюду

Англия

Прискорбной неудачей сочли критики фильм Гордона Флеминга «Екатерина Великая», поставленный по одноименной одноактной пьесе Шоу. Растянутая до размеров полнометражного фильма небольшая историческая шутка великого ирландца утратила на экране свое остроумие. Нина Хиббин отмечает в «Морнинг стар» отдельные удачные сцены, особенно у исполнительницы центральной роли Жанны Моро, однако в целом оценивает картину отрицательно.

Венгрия

Будапештская печать сообщает, что в новом фильме Миклоша Янчо «Сирокко» воссоздаются исторические события 1934 года — покушение на югославского короля Александра I и французского министра иностранных дел Барту, организованное разведкой гитлеровской Германии и профашистскими элементами. Это фильм совместного венгеро-французского производства. В числе исполнителей главных ролей — Марина Влади и Жак Шаррье, который выступает также как продюсер фильма. Сценарий написал Дьюла Хэрнади.

Верхняя Вольта

В столице этой африканской республики — городе Уагадугу состоялся первый в Западной Африке фестиваль африканского кино. Для показа на фестивале было представлено около тридцати фильмов, снятых в Африке, а также несколько картин, поставленных в других частях света, но посвященных африканским проблемам.

Дания

Человеконенавистнический фильм «Прощай, Африка», поставленный итальянским режиссером Гуальтьеро Якопетти, не выйдет на экраны Копенгагена. Прогрессивным молодежным организациям удалось добиться отмены уже объявленной премьеры этого вызвавшего волну протестов во всем мире колониалистского фильма.

Испания

Арест франкистской полицией виднейшего испанского режиссера и сценариста Хуана Антонио Бардема вместе с другими кинематографистами и писателями и сообщения о пытках, которым они подвергаются, продолжают вызывать возмущение во всем мире. В защиту Бардема и его товарищей по заключению выступили режиссер Уго Грегоретти, стоящий во главе Итальянской ассоциации кинематографических авторов (АНАЧ), и от имени профсоюза итальянских писателей — сценарист Уго Пирро. АНАЧ обратилась к министру иностранных дел Италии Пьетро Ненни с призывом предпринять шаги к освобождению Бардема.

Италия

Журнал «Вие нуове» опубликовал статью кинокритика Мино Арджентьери «Под грохот пушек». Автор пишет о быстром распространении в итальянском кино — вслед за «вестернами», детективами, фантастическими фильмами ужасов — нового жанра: коммерческих лент на военную тему. Продюсеры охотно финансируют производство лент о войне, носящих чисто приключенческий характер и имеющих очень мало общего с реалистическим показом войны и осуждением ее виновников. Толчком для продюсеров был неожиданный коммерческий успех в Италии нескольких посредственных американских фильмов, в частности, картины «Грязная дюжина» режиссера Роберта Олдрича. Эта лента в 1967 году по сумме сборов заняла второе место в Италии — после фильмов о Джеймсе Бонде. И вот съемочные павильоны начали превращаться в неприступные крепости и форты, рощи Чочарии — в экваториальные леса, пляжи Тирренского моря — в берега Тихого океана. Вот названия некоторых картин: «Июнь 1944, высадка в Нормандии» режиссера Генри Манкевича (псевдоним итальянского кине-

матографиста), «Средиземноморье, час X, последний патруль» Гаэтано Куартаро, «Битва за Англию» Альберто Де Мартино, «Битва при Эль-Аламейне» Джорджо Феррони, «Пятеро для ада» Френка Креймера (под этим псевдонимом скрывается постановщик вестернов Бруно Корбуччи), «Обреченные на смерть», «Коммандос-самоубийцы», «Седьмой полк морской пехоты», «Прекратите огонь», «Возможность выжить — нуль» и т. д. и т. п. Фильмы эти посвящены похождениям американских или итальянских солдат. Скоро должен выйти на экраны фильм о снискавших своими зверствами печальную славу «зеленых беретах» — он так и называется «Семь зеленых беретов» (режиссер Марио Сичилиано). Но о чем бы ни повествовали эти картины — все они новый итальянский вариант фильмов, смакующих жестокость и насилие, а герои их — собственно не солдаты, а скорее профессиональные убийцы.

●

На итальянский экран вышла кинематографическая цветная версия телефильма «Захват власти Людовиком XIV», поставленная Роберто Росселлини по заказу французского телевидения. Впервые этот фильм был показан на Венецианском кинофестивале 1966 года, а затем демонстрировался в Италии по телевидению. Ныне это произведение вновь заставило говорить о себе всю итальянскую кинопечать. Газеты дают ему самую высокую оценку.

●

Джузеппе Феррара — до сих пор известный как киновед, автор книги «Новое итальянское кино», а также как режиссер-документалист — ставит художественный игровой фильм «Камень во рту». По замыслу режиссера, это произведение должно явиться яростным обвинением сицилийской и американской мафии. Ведя съемки на натуре, там, где происходили подлинные события, и используя непрофессиональных исполнителей — людей мафии, Феррара хочет создать своего рода «историческую антологию» наиболее громких преступных дел мафии, не утративших своей злободневности и поныне. Фильм снимает в цвете оператор Луиджи Куаттрини. Создается фильм на средства своеобразного кооператива, в который входят все, кто принимает участие в работе над фильмом. Только благодаря этому удалось осуществить съемки фильма, вскрывающего связи между бандитизмом на Сицилии и американским гангстеризмом.

●

«Впервые в обычном прокате, доступные для всех зрителей, два шедевра советского кинематографа: «Стачка» и «Арсенал» — под такими заголовками римские газеты сообщают о том, что в римском кинотеатре-эссе «Миньон» демонстрируются фильмы С. Эйзенштейна и А. Довженко. В самом деле, итальянский зритель в первый раз имеет возможность увидеть эти ленты, вошедшие в классику мирового киноискусства, не в зале фильмотеки и не в клубе любителей кино. Кинокритик Аджео Савиоли в газете «Унита» подробно излагает сюжеты обоих фильмов, историю создания, цитирует их авторов. «Это исключительное событие, которое нельзя пропустить», — пишет Савиоли.

«Паэзе сера» помещает специальный «талон», вырезав который читатели газеты смогут воспользоваться скидкой в кинотеатре, где демонстрируются эти советские фильмы.

Канада

Канадское кино молодо, однако в нем есть уже немало одаренных режиссеров, операторов, представителей других кинематографических профессий. Но многие из молодых талантливых канадских кинематографистов, едва успев зарекомендовать себя одной-двумя интересными работами, сделанными на родине, тут же переманиваются Голливудом. Бюллетень «Нью-Кэнейдиен филм» приводит длинный перечень канадских кинематографистов, работающих ныне в кинопроизводстве США.

Польша

Один из известнейших мастеров польского документального кино Ян

Ломницкий закончил работу над фильмом «Генек», посвященным памяти известного польского легкоатлета Эугениуша Локайского, погибшего на баррикадах во время Варшавского восстания. Локайский был не только спортсменом, он с увлечением занимался фотографией, и в семейном архиве его сестры, сражавшейся в свое время рядом с ним на улицах Варшавы, сохранилось несколько тысяч его снимков, в том числе сделанных во время восстания. Многие из этих снимков вошли в фильм Ломницкого.

Высоко оценивая фильм, журнал «Камера» пишет, что он обладает огромной силой воздействия. Успехом своим, отмечает рецензент, фильм обязан «простоте, подлинности, непосредственности. В фильме нет ни патетики, ни громких слов, есть только обыкновенный рассказ о прекрасной жизни и прекрасной смерти одного из тех людей, которых нельзя забывать».

●

Еще один фильм создан польскими документалистами на материале героической борьбы польских патриотов в годы второй мировой войны. Он называется «Операция Фау». Речь идет об одной из важнейших разведывательных операций, совершенных участниками польского движения Сопротивления — о сборе информации и передаче союзникам материалов относительно немецкого ракетного оружия.

В фильме использовано множество документальных материалов, в том числе съемки немецких кинооператоров. Зритель видит на экране и тех, кто задумал и провел эту неслыханно смелую и блестяще удавшуюся акцию: оставшиеся в живых участники операции рассказывают о ее важнейших этапах, начиная со сбора информации и кончая доставкой в Лондон отдельных частей ракетных снарядов «Фау».

Поставил фильм режиссер Кшиштоф Шмагер, автор известных картин «Святые коровы», «Перед турниром», «Биг-бит, опус 2» и других.

Румыния

«Дни советского фильма», проводившиеся в рамках традиционных «Дней советской культуры», дали возможность румынским любителям кино познакомиться с последними произведениями советской кинематографии. На просмотрах, состоявшихся в Бухаресте, Клуже, Констанце, Тыргу-Муреше, были показаны фильмы «Шестое июля», «Твой современник», «Я вас любил», «Три тополя на Плющихе», «Анна Каренина», «Марианна». Все они тепло встречены прессой и зрителями.

США

Восемь лет, прошедшие со дня выхода на экран фильма «Тени» — режиссерского дебюта Джона Кассавитиса,— не принесли его постановщику добавочной славы: две картины, сделанные им за это время в Голливуде, мало чем выделялись на фоне рядовой коммерческой продукции и не вызвали интереса ни у зрителей, ни у критики. И вот снова Кассавитис заставил говорить о себе: новая его картина «Лица» оживленно обсуждается на страницах кинематографической и общей прессы.

Подобно «Теням», новый фильм Кассавитиса снят в полудокументальной манере. Актеры (добрая половина которых— непрофессионалы) импровизировали диалоги перед камерой: постановщик сообщал им только самую суть ситуации, разъяснял взаимоотношения, в которых находятся персонажи. Естественно, что при подобном методе работы огромную роль играл отбор режиссером отснятого материала: монтажный период затянулся почти на четыре месяца.

Франция

Клод Шаброль готовит фильм по пьесе Рольфа Хоххута «Наместник». Шаброль сам работает над сценарием и предполагает начать съемки летом этого года.

●

Тати — популярный комик, автор известных фильмов «Праздничный день», «Каникулы господина Юло», «Мой дядя» и недавно законченного «Плей тайм» («Время развлечений»)— разорен. Причина постиг-

шей его катастрофы — именно этот последний фильм. Тати не скрывает своей горечи по поводу того холодного приема, который был оказан комедии «Плей тайм» во Франции.

Швеция

Режиссер Арне Маттссон, экранизировавший известный роман прогрессивного исландского писателя лауреата Нобелевской премии Халдора Лакснесса «Салка Валка», ведет подготовку к экранизации произведения японского писателя Кавабаты Ясунари — романа «Снежная страна».

Япония

Полной неожиданностью явилось сообщение в японских газетах о том, что Акира Куросава не будет ставить японские эпизоды в фильме совместного японо-американского производства «Тигр, тигр, тигр». Об этом заявил в Киото представителям прессы продюсер фильма Элмо Уильямс. Он сказал, что Куросава был вынужден оставить съемки фильма из-за «переутомления» и отметил, что это «большая потеря для фильма». Это известие заставляет задуматься над нелегкой творческой судьбой крупнейшего режиссера страны, который так много сделал для японского киноискусства. После завершения работы над «Красной бородой» в конце 1964 года Куросава несколько лет молчал. Затем поступило сообщение о том, что он будет снимать «эпохальный» фильм о нападении на Пирл Харбор — совместное производство «Куросава про» и американской фирмы «20-й век — Фокс». Теперь он снова не у дел. Рекламная шумиха вокруг супер-колосса «Тигр, тигр, тигр» чужда режиссеру, который, приступая к съемкам фильма «Красная борода», заставил свою съемочную группу прослушать Девятую симфонию Бетховена, сказав при этом: «Вот то чувство, которое должно переполнять души зрителей, когда они будут расходиться после просмотра фильма. Нам с вами надо вызвать это чувство».

●

В начале 1966 года японское правительство вынесло решение о субсидиях кинопромышленности сроком на три года. Была выделена специальная сумма на создание фильмов, которые смогут дать большой доход при экспорте. Воспользовались правительственной субсидией три компании из «большой пятерки» — «Дайэй» на постановку 13 фильмов, «Никкацу» — 11, «Сётику» — 8. Сейчас подводятся итоги этого мероприятия. Только три из поставленных на субсидию фильмов принесли доход — это научно - фантастический фильм «Гамера против Гаоса», костюмная драма «Мадзин снова наносит удар» (оба «Дайэй») и приключенческий фильм «Секретная служба Азиаполь» фирмы «Никкацу». Газета «Майнити» не скрывает своего разочарования в связи с общим низким уровнем созданных на экспорт лент. Только два фильма из поставленных на субсидию, отмечает газета, имеют отношение к искусству — это первая совместная советско-японская постановка «Маленький беглец», награжденная Золотым призом по разделу фильмов для детей на V Международном кинофестивале в Москве, и «Гамера против Гаоса», получивший премию за цветную фотографию на кинофестивале стран Азии. Более чем скромные результаты правительственного вмешательства в судьбы японской кинопромышленности дают все основания опасаться, что и эта мизерная поддержка не будет возобновлена.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Бриллиантовая рука», 10 ч.

Авторы сценария: М. Слободской, Я. Костюковский, Л. Гайдай; режиссер-постановщик Л. Гайдай; оператор И. Черных; художник Ф. Ясюкевич; композитор А. Зацепин; звукооператор Е. Индлина; текст песен Л. Дербенева; режиссеры: А. Голованов, М. Колдобская; редактор А. Степанов; директор картины А. Ашкинази.

Роли исполняют: Семен Семенович — Ю. Никулин, Надежда Ивановна — Н. Гребешкова, «Граф»—А. Миронов, «Механик»—А. Папанов, Михаил Иванович — С. Чекан, Плющ — Н. Мордюкова, незнакомка — С. Светличная, Володя — В. Гуляев, аптекарь — Г. Шпигель, гангстер — Л. Каневский, шеф —Н. Романов, незнакомец — Р. Филиппов, полковник милиции — Н. Трофимов.

В остальных ролях: Е. Мельникова, А. Файт, В. Островская, С. Холина, Т. Никулина, А. Ячницкий, Л. Поляков, Г. Качин, И. Ясулович, А. Хвыля, Г. Светлани, А. Козубский, В. Куприянов, И. Василенко, И. Жеваго, В. Уральский, К. Мазанов, Саша Лисютина, Митя Николаев.

«Любовь Серафима Фролова» (по повести Н. Евдокимова «Необходимый человек»), 8 ч.

Автор сценария Н. Евдокимов; режиссер-постановщик С. Туманов; оператор К. Петриченко; художник Г. Турылев; композитор В. Рубин; звукооператор В. Костельцев; режиссер Н. Поленков; редактор Р. Буданцева; директор картины Б. Гостынский.

Роли исполняют: Серафим Фролов — Л. Куравлев, Настя — Т. Семина, Анфиса — Л. Лужина, Марья — Ж. Прохоренко, Роман — Г. Юхтин, дед Насти — П. Шпрингфельд, Филипповна — А. Денисова.

В эпизодах: В. Березуцкая, Р. Гладунко, В. Дворжецкий, Саша Кавалеров, Саша Николаев, Саша Погорельчук, Лена Поленкова, А. Сафонов, Н. Хлибко.

«Жажда над ручьем», 8 ч.

Автор сценария Ю. Эдлис; режиссеры-постановщики: Ю. Калев, К. Осин; главный оператор В. Шейнин; художник А. Лебедев; композитор Ш. Каллош; звукооператор О. Буркова; режиссер Л. Инденбом; директор картины Л. Золоева.

Роли исполняют: Т. Совчи, А. Павлов, Е. Савинова, Л. Дуров, А. Грачев, В. Уральский, В. Агурейкин, В. Липпарт, С. Гуськов, В. Протасенко, П. Лебешев, В. Филимонов.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Новенькая», 9 ч.

Авторы сценария: П. Любимов, С. Токарев; режиссер-постановщик П. Любимов; главный оператор С. Филиппов; художники: А. Вагичев, Н. Кирюхина; композитор Я. Френкель; звукооператор В. Хлобынин; режиссер Л. Острейковская; редактор В. Бирюкова; директор картины Д. Пробер.

Роли исполняют: И. Елисеева, Н. Филиппов, И. Макарова, З. Славина, В. Гафт, Е. Колмыкова, В. Рыжаков, Н. Сазонова, Ю. Никулин, Л. Иванова.

В остальных ролях: О. Биланишвили, Т.Никулина, Е. Капитонова, С. Муратова, Л. Аргучинская, Ира Попова, Катя Горохова.

«Наши знакомые» (по одноименному роману Ю. Германа), 11 ч.

Авторы сценария: Ю. Герман, И. Гурин; режиссер-постановщик И. Гурин; главные операторы: В. Гинзбург, Е. Давыдов; художник Н. Усачев; композитор М. Фрадкин; звукооператор Л. Бухов; режиссер Л. Борисова; редактор С. Клебанов; директор картины М.Ружанский.

Роли исполняют: Н. Тенякова, К. Лавров, И. Лапиков, Л. Неведомский, Е. Козелькова, И. Ледогоров, С. Плотников, В. Кузнецов, И. Владимиров, В. Стржельчик, Г. Бурков, Е. Королева, В. Кашпур, Е. Копелян, Б. Никифоров, Рома Фурман.

В остальных ролях: В. Ананьина, О. Басилашвили, В. Беляева, Л. Вайнштейн, П. Говоров, И. Гордон, В. Захарченко, С. Карнович-Валуа, К. Кунтышев, Л. Константинова, И. Кузнецов, С. Крылов, Э. Левин, Н. Парфенов, Г. Петров, З. Трепоухова, Б. Фрейндлих, Ю. Чекулаев, Г. Штиль, А. Цинман.

«Полчаса на чудеса» (альманах в двух частях), 7 ч.

«Снежная крепость»

Автор сценария А. Мошковский; режиссер-постановщик А. Ляпидевская; главный оператор К. Арутюнов; художник И. Бахметьев; композитор К. Хачатурян; звукооператор Ю. Евсюков; режиссер В. Пономарева; редактор М. Бременер; директор картины Я. Звонков.

Роли исполняют: Митька Сорокин — Володя Шелухин, Юра Свиридов — Юра Милицин, Всеволод — А. Крыченков, Рыбаков — А. Ширкевич.

В остальных ролях: Андрей Артюхин, Сережа Ильин, Володя Голубев, Гена Лазарев, Саша Безлепкин, Коля Диянов, Володя Варенов, Саша Аристов, Миша Логинов, Андрей Королев, Витя Меньшиков, Саша Колесников, Володя Михеев, Сережа Матвеев, Коля Мацко, Сережа Оськин, Саша Строганов, Андрей Филатов.

«Полчаса на чудеса»

Автор сценария И. Коньков; режиссер-постановщик М. Юзовский; главные операторы: В. Базылев, Б. Монастырский; художник Н. Сендеров; композитор В. Дашкевич; автор песен Е. Агранович; звукооператор А. Голыженков; режиссер О. Черняк; редактор Т. Протопопова; директор картины А. Малинский.

Роли исполняют: Федя — Эвальдес Микалюнас, Мишка — Петя Черкашин, Люся — Марина Плешакова, Катя — Оля Рябцева, малыш — Митя Юзовский, бабушка — В. Сперантова, дворник — Е. Лебедев, маляр — О. Попов, Серый —А. Жеромский, Абракадабр — С. Мартинсон, король — Э. Гарин.

Киностудия «Ленфильм»

«Снегурочка» (по весенней сказке А. Н. Островского), 9 ч.

Авторы сценария: Д. Дэль, П. Кадочников; режиссер-постановщик П. Кадочников; главный оператор А. Чиров; главный художник А. Федотов; композитор В. Кладницкий; звукооператор Т. Силаев; режиссер А. Апсолон; редактор М. Кураев; директор картины Г. Прусовский.

Роли исполняют: Снегурочка — Е. Филонова, Лель — Е. Жариков, Купава — И. Губанова, Мизгирь — Б. Химичев, царь Берендей — П. Кадочников, Бермята — С. Филиппов, Бобыль-Бакула — А. Апсолон, Бобылиха — Л. Малиновская, Радушка — В. Пугачева, Брусило — В. Малышев, Малуша — С. Онучкина, Курилка — Г. Нилов, Заряна — Л. Безуглая, Малыш — А. Демин, Мураш — С. Крылов, сосед Мураша — И. Боголюбов, Весна — Н. Климова, Мороз —

П. Никашин, приспешники — В. Васильев, Я. Гудкин.

В эпизодах: К. Ахтырский, В. Балашов, К. Васильева, Г. Дэги, Э. Иванюк, В Костин, Р. Котович, С. Лощинина, А. Мерецкий, П. Первушин, А. Степанов, А. Демина, В. Титова, С. Фесюнов.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Карантин», 8 ч.

Автор сценария Ю. Щербак; режиссер-постановщик С. Цыбульник; оператор Э. Плучик; художник В. Шавель; композитор В. Сильвестров; автор песни В. Высоцкий; звукооператор Ю. Горецкий; режиссер В. Горпенко; редактор В. Черный; директор картины А. Демченко.

Роли исполняют: А. Глазырин, В. Заманский, Л. Хитяева, Ю. Каморный, З. Недбай, Е. Крупенникова, В. Зубков, Н. Анненков, А. Климова, Р. Янковский, Н. Афанасьев, С. Харченко.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Десятая доля пути» (по мотивам одноименной повести П. Межирицкого), 7 ч.

Автор сценария С. Кара; режиссер-постановщик Ю. Дубровин; операторы: В. Окулич, В. Николаев; художник Б. Ковецкий; композитор Е. Гришман; звукооператор К. Бакк; режиссер Ю. Филин; редакторы: В. Гузанов, М. Березко; директор картины В. Поршнев.

Роли исполняют: Павел Коротков — А. Эйбоженко, Ирина — А. Дубровина, Твердохлеб — П. Кормунин, Бухтеев — Н. Еременко, Данилевич — Б. Бибиков, Веригин — А. Чернов, Зязюля — Э. Горячий, Покровский — В. Сигов.

В остальных ролях: А. Климова, Е. Уварова, Л. Румянцева, Ю. Цоглин, В. Шмырев, В. Поначевный, В. Бровкин, Л. Янпавлис, В. Шрамченко, В. Светлов, А. Милованов, Е. Богданович, В. Евченко, В. Роговцев, Б. Владимирский.

Рижская киностудия

«Чудной Даука» (по рассказу Судрабу Эджуса), 1 ч.

Автор сценария В. Бельшевица; режиссер-постановщик А. Буровс; оператор П. Трупс; композитор П. Дамбис; звукооператор И. Яковлев; художник Г. Цилитис; скульптор А. Ноллендорфа; кукловоды: А. Нориньш, Б. Крастыня; мастера кукол: И. Берга, Е. Голубева, В. Мурниеце, Р. Рибенс; директор картины В. Якобсонс.

Текст читает В. Сингаевская.

Киностудия «Союзмультфильм»

«Клубок» (по сказке О. Дриза), 1 ч.

Режиссер Н. Серебряков; оператор В. Саруханов; художник-постановщик А. Спешнева; композитор А. Артемьев; звукооператор Б. Фильчиков; художник Е. Уманская; мультипликаторы: Ю. Клепацкий, П. Петров, В. Пузанов, И. Доукша; куклы и декорации изготовили: П. Гусев, Л. Лютинская, В. Петров, В. Курачов, С. Знаменская, М. Чеснокова, В. Калашникова, В. Гришин под руководством Р. Гурова; редактор Н. Абрамова; директор картины Н. Битман.

Зарубежные фильмы

«Ночь в пограничном лесу» (по одноименному рассказу П. Каста), 7 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария и режиссер Курт Бартель; оператор Вольфганг Брауман; художник Ганс Йорг Мирр; композитор Петер Рабенальт.

Фильм дублирован на Одесской киностудии. Режиссер дубляжа Р. Василевский; звукооператор дубляжа Б. Морозевич.

Автор русского текста А. Сигалеско; редактор Г. Островский.

Роли исполняют: Харальд Домрёзе, Лутц Фремде, Иржи Врстала, Вальтраут Крамм, Рудольф Ульрих, Герберт Зиверс, Герхард Рахольд, Рольф Хоппе, Йоганна Гласс, Вернер Лирк.

Роли дублируют: М. Корабельникова, В. Зубарев, М. Чеботаренко, А. Филатов, Р. Отколенко, Н. Магер, Г. Дрозд, Е. Котов, Б. Зайденберг, С. Крупник и другие.

«Мы разводимся», 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Руди Штраль, Курт Белике, Ингрид Решке; режиссер Ингрид Решке; оператор Хельмут Гревальд; художник Гарри Леупольд; композитор Вольфрам Хайкинг.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа Б. Вольский.

Автор русского текста А. Алексеев; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют: Моника Габриель, Дитер Вин, Ангелика Валлер, Райнер Щёне, Бригитта Краузе, Герхард Бинерт, Мартин Грунерт, Ульрих Юрзитцка, Кармен Пиох.

Роли дублируют: Э. Некрасова, О. Голубицкий, Ю. Бугаева, Ю. Мартынов, Н. Граббе, Саша Харламов, Игорь Чичерин, Марина Тужикова.

«Шкатулка с сюрпризом», («Майор и смерть»), 8 ч.

Производство киностудии «Бухарешть», Румыния.

Авторы сценария: Ион Бэйешу, Александр Бояниджиу; режиссер Александр Бояниджиу; оператор Нику Стан; художник Вирджил Моисе; композитор Мирча Истрате.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

Автор русского текста Т. Савченко; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: майор Таке — Георге Диникэ (дублирует О. Голубицкий), Соломонике — Ион Стэнеску (К. Тыртов), иностранец — Константин Рауцки (М. Глузский), «Турист» — Хоря Попеску (Ю. Чекулаев), Прунаки — Ион Ангел (Р. Панков), шофер — Жан Константин (В. Ферапонтов), Марин — Марин Морару (Я. Янакиев), полковник госбезопасности — Флорин Скэрлэтеску (Я. Беленький), «Блондин» — Петре Паулгофер (Э. Бредун), дядя — Штефан Михэйлеску-Брэила (В. Балашов), Ливия — Василика Тастаман (М. Дроздовская).

«Как они ложились спать», 1 ч.

Производство Студии мультипликационных и кукольных фильмов, Чехословакия.

Авторы сценария: Иван Урбан и Бржетислав Пояр; оператор Малик; композитор Буковый Штепанек; режиссеры: Бржетислав Пояр, Мирослав Штепанек.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Т. Ежова.

«Время», 2 ч.

Производство Студии короткометражных фильмов в Готвальдове, Чехословакия.

Авторы сценария и режиссеры: Зденек Розкопал и Радимир Цврчек; оператор Карел Копецкий; музыка Зденека Лишки.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Т. Ежова.

«Клетка для двоих», 8 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Иржи Карасек, Ярослав Мах; режиссер Ярослав Мах; оператор Йозеф Гануш; художник Карел Черный; композитор Штепан Луцкий.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Автор русского текста З. Гинзбург; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Ченда — Владимир Меншик (дублирует В. Ковальков), Кристина — Консуэла Моравкова (Р. Макагонова), Мартин — Ярослав Марван (А. Консовский), Сменщик — Ян Скопечек (В. Захарченко), мать Ченды — Мария Росулкова (В. Караваева), Мюллер — Богуш Загорский (И. Рыжов), Юлина — Ярослава Обермайерова (Н. Кустинская), Здена — Яна Вальтерова (О. Красина).

«Маленький летний роман» (по мотивам книги Вацлава Чтвртака), 7 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Ота Гофман, Иржи Ганибал; режиссер Иржи Ганибал; оператор Ян Чуржик; художник Иржи Хлупый; композитор Эвжен Иллин.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа В. Приленский.

Роли исполняют и дублируют: Иржка — Андреа Чундерликова (дублирует А. Будницкая), ее отец — Иржи Плескот (Б. Кордунов), Роман — Петр Крондяк (Б. Бурляев), Франта — Ярослав Брадач (В. Алексеенко), Анча — Эва Трейтнарова (А. Мещерякова), Блажа — Ярослава Броускова (Т. Гаврилова).

«Македонская свадьба» («Македонская кровавая свадьба»; по мотивам драмы В. Чернодринского), 9 ч.

Производство киностудии «Вардар-фильм», Скопле, Югославия.

Автор сценария Славко Яневски; режиссер Трайче Попов; оператор Киро Билбиловски; художник Никола Лазаревски; композитор Кирил Македонски.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Т. Березанцева; звукооператор дубляжа В. Киршенбаум.

Автор русского текста З. Целиковская; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют: Ристо Шишков, Вера Чукич, Зафир Хаджиманов, Павле Вуйисич, Петре Прличко, Янез Врховец, Драгомир Фелба, Коле Ангеловски.

Роли дублируют: В. Дружников, Т. Логинова, В. Малышев, О. Голубицкий, И. Рыжов, А. Сафонов, Я. Беленький, К. Тыртов, К. Румянова.

«Старшина и гранаты» («Старшина, гранаты и...»), 2 ч.

Производство «Застава-фильм», Югославия.

Автор сценария и режиссер Степан Занинович; оператор Петар Црнобори.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Роли исполняют и дублируют: старшина — Стоян Аранджелович (дублирует Н. Граббе), Жеграц — Деян Дюрович (С. Коренев), Вукотич — Душан Дюрич (И. Безяев).

«Встреча во сне», 1 ч.

Производство «Загребфильм», Югославия.

Авторы сценария: Ватрослав Мимица, Владимир Тадей; режиссер Никола Костелац; художник Борис Колар; мультипликаторы: Иво Кушанич, Златко Гргич; музыка Александра Бубановича.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Т. Ежова.

«О Ромео и Джульетте», 1 ч.

Производство «Загребфильм», Югославия.

Авторы сценария: Владимир Тадей, Ватрослав Мимица; режиссер Иво Врбанич; художник Исмет Вольевица; мультипликаторы: Боривой Довникович, Владимир Ютриша, Вилим Фиршт, Станко Царбер, Бранко Карабаич, Владимир Коретич, Томислав Шпикич; музыка Драгутина Савина.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Т. Ежова.

«Ковбой Джимми», 1 ч.

Производство «Загребфильм», Югославия.

Авторы сценария: Ватрослав Мимица, Владимир Тадей; режиссер Душан Вукотич; художники: Златко Боурек, Борис Колар; мультипликаторы: Александр Маркс, Борис Колар, Владимир Ютриша, Златко Гргич, Векослав Костанишек, Берислав Фабек; музыка Александра Бубановича.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Т. Ежова.

«Миллион лет до нашей эры», 9 ч.

Производство «Севен Артс»—«Хаммер Филм», «20-й век — Фокс», Англия.

Авторы сценария: Майкл Каррерас, Микелл Новак, Джордж Бейкер, Джозеф Фрикерт; режиссер Дон Чеффи; оператор Уилки Купер; художник Роберт Джонс; композитор Марио Нашимбене; продюсер Майкл Каррерас.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Роли исполняют: Лоана — Рэкел Уэлч, Тумак — Джон Ричардсон, Сакана — Перси Хеберт, Акхоба — Роберт Браун, Нупонди — Мартина Бесвик, Ахот — Джин Владон, Сура — Лиза Томас, Тохана — Мелья Нэппи, Шайто — Уильям Лайон Браун, Улла — Ивонна Хорнер.

«Нужны доказательства» (по повести Ибрагима Аль-Бааси), 9 ч.

Производство Генеральной компании по производству фильмов, ОАР.

Авторы сценария: Хасан Рамзи, Фатхи Заки; режиссер Камаль Эль-Шейх; оператор Махмуд Наср; художник Магер Абдель Нур; композитор Андреа Райдер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Автор русского текста Г. Петров; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Адель — Ахмад Мазхар (дублирует Н. Александрович), Самира — Лобна Абдель Азиз (М. Виноградова), Хамди — Хасан Рамзи (А. Карапетян), Муна — Лейла Фаузи (Н. Фатеева).

«Серенада большой любви», 9 ч.

Производство «Корона фильм», «Метро-Голдвин-Майер», США.

Автор сценария Эндрю Соулт; режиссер Рудольф Матэ; оператор Альдо Тонти; художник Фриц Мауришат; песни композиторов: Таккани де Паола Панцери, Георга Шталля, Карла Бетте; продюсер Александр Грютер.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Автор русского текста Б. Россинская; редактор З. Павлова.

Роли исполняют и дублируют: Тонио Коста — Марио Ланца (дублирует В. Рождественский), Криста — Иоганна Ван Коциан (Н. Пянтковская), Брукнер — Ханс Зонкер (А. Полевой), Матильда — Анни Розар (В. Енютина), Табори — Курт Казнар (Е. Весник), Глория — Заза Габор (С. Холина).

искусство
КИНО

Сценарий

Эдуард Володарский,
Станислав Говорухин

Белый взрыв

Комполка Федорцов смотрел на часы.

— Пять утра,—сказал он.

Комиссар вел пальцем по схеме.

— Вот,— пробормотал он.— Сейчас они должны подняться на плато.

— Мне все это непонятно,— махнул рукой Федорцов и вытер мокрое лицо.

— Мне ясно только одно — больше суток мы не продержимся... Успеют они или нет?

— Должны успеть,— неуверенно проговорил комиссар.

— Дай бог, дай бог,— забормотал комполка.— Раненых — тьма-тьмущая...

Грохот боя был теперь явственней и тревожней. Бой шел совсем близко.

С треском распахнулась дверь землянки, и влетел задыхающийся, перепачканный землей и копотью солдат.

— Товарищ полковник!— солдат жадно ловил ртом воздух.— Немцы прорвались... В расположении батальона Пилипенко... Рукопашная идет...

Комиссар быстро поднялся, расстегнул кобуру:

— Я еду туда...

Белой накрахмаленной простыней раскинулось перед ними снежное плато. Со всех сторон оно было окаймлено холодными красноватыми скалами — маленький геологический цирк. Однако до вершины еще очень далеко, половина пути, самого трудного и опасного.

Три связки шли, проваливаясь по колено в снегу, помогая себе ледорубами. Автоматы висели теперь на груди. Все надели темные очки. По очереди, сменяя друг друга, торили тропу в глубоком снегу.

Спичкин упал. Семен Иваныч помог ему подняться.

— Вон наш бастион,—сказал Артем, указывая рукой.

— Симпатичная стеночка,— проговорил Спичкин.

Вера жадно хватала ртом воздух. Было видно, что она устала, шла чуть ли не из последних сил. Артем внимательно посмотрел на нее, спросил:

— Сильно устали?

— Нисколько!— решительно ответила Вера.

— Отдыхаем час,— скомандовал Артем.— Перекусим!

— Жратвы — в самый раз!— съязвил Спичкин.— Две банки на шестерых!

— Почему две?— громко спросил Шота.— Я еще кое-что спрятал, а?— и он весело засмеялся, подмигнув Артему.

И в это время металлический стрекот нарушил утреннюю тишину. Люди замерли, напряженно прислушивались. Стрекот становился все явственней.

— Разведчик!— крикнул Баранов.

Да, это был самолет. Он показался над плато, и летчик без труда увидел на белом снегу черные фигуры людей. Это был немецкий самолет-разведчик.

Пилот повел машину на бреющий. Сухо затрещал пулемет, взорвались первые фонтанчики снега.

Окончание. Начало см. в № 4 за 1969 год.

Баранов упал на спину, от живота стрелял из автомата. То же самое сделали Артем и Семен Иваныч.

Самолет взмыл вверх, развернулся и снова пошел в пике. Людям негде было укрыться. Они отстреливались.

— А-а, сука!— ругался Семен Иваныч и давал длинные очереди из автомата.

Тяжело стучал пулемет. Когда машина была в самой нижней точке, Артем успел увидеть лицо летчика. Ему показалось, что тот улыбался. Чувствовал себя хозяином положения.

Длинные, пулеметные очереди вспарывали снег вокруг лежащих людей. Самолет вышел из бреющего, стал разворачиваться в третий раз.

Немцы в укрытии слышали стрельбу, видели взмывающий в небо и пикирующий самолет и ничего не понимали. В кого там можно стрелять?

Стрельба доносилась до них смутно, мешаясь с треском мотора. Плато было уже далеко от немецкого укрепления и слишком высоко.

Они стояли, задрав головы, но кроме отвесной полуторакилометровой стены ничего не видели. Перебрасывались короткими фразами:

— Неужели там русские?

— Чего им там делать?

— Может, он охотится за козлами?

В третий раз самолет пошел на бреющий. Пулемет заработал уже издалека — летчик успел пристреляться.

Спичкин лежал на животе, вцепившись руками в снег, и от страха не мог поднять голову. Он чувствовал, как пули зарывались в снег совсем близко. Еще ближе! Вот сейчас они вопьются в него, а он лежит, как бревно, и ничего не может поделать. Какая-то сила толкнула его вверх.

Спичкин вскочил и побежал, проваливаясь по колено в снег, падая и поднимаясь снова.

— Ложись!— оскалив зубы, закричал Шота и, в три прыжка нагнав Спичкина, повалил его в снег.

Пулеметная очередь хлестнула по ним, взорвала фонтанчики снега, и мглистая пыль засверкала на солнце.

И тут Баранов попал в самолет. Он прошил его автоматной очередью и сразу почувствовал, что попал.

— А-а, сволочь, не вкусно?!— кричал Баранов и стрелял до тех пор, пока не кончились патроны в диске.

Самолет пошел неровно, какими-то рывками, и через минуту за ним потянулся шлейф черного дыма. Летчик попытался выровнять машину, поднять ее вверх, но вокруг были скалы.

Последним усилием летчик бросил самолет вверх, задел за гребень скалы. Раздался взрыв.

— Баста! Отлетался, гад!— весело кричал Семен Иваныч.

— Он разбился!— удивленно воскликнул пожилой ефрейтор.— Не нравится мне все это!

— Но как русские могли туда пройти?

Больше всех был обеспокоен офицер. Он смотрел вверх, что-то соображал, потом резко крикнул:

— Прекратить болтовню! К пулеметам! Следить за тропой!

Шота был мертв. Спичкин перевернул его на спину, тряс за плечи, каким-то пришибленным голосом приговаривал:

— Шота, Шота... Ну что же ты, Шота!

Подошел, тяжело дыша, Баранов. Он молча присел на корточки, приложил ухо к груди. Потом разогнулся, угрюмо и долго смотрел на Спичкина. Тот окаменел под его взглядом.

— Дерьмо!— обжег его словом Баранов.

Семен Иваныч шел, волоча по снегу автомат, вытирая то и дело струйкой набегающую на лоб кровь.

— Весь диск расстрелял!— кричал он.— Башку поцарапало!—Он присел рядом, посмотрел на лежащего свана, потом на Спичкина и Баранова.— Было семь братьев Илиани, осталось шесть,— как бы самому себе проговорил Семен Иваныч.

— Из-за него, трусливая шкура!— вскипел Баранов.— Лучше бы его!

— Почему лучше?— вздохнул старик.— Лучше бы никого... Он смерти не боялся, вот она его и накрыла... Э-эх, да разве знаешь, когда ее встретишь...

— Виноват... Простите,— с трудом проговорил Спичкин.

— Не надо было на брюхе валяться!— цедил сквозь зубы Баранов.— Стрелять надо было!

— Он ранен?— спросила Вера.

Она только что подошла и решительно собралась было приступить к своим обязанностям медсестры. Но, взглянув на лежащего свана еще раз, а потом — на стоявших вокруг товарищей, поняла, что произошло.

— Женщины и дети. Хорошенькая диверсионная группа!— Баранов сплюнул, молча пошел прочь.

Артем долго смотрел на Шота. На лбу и щеках свана снег уже не таял.

— Надо спешить,— сказал Семен Иваныч.— Они слышали стрельбу. Могут вызвать по рации другой самолет. Тогда дело — труба.

Артем вздохнул, посмотрел вверх, на большое белое облако. Оно медленно двигалось на них.

Пятерка альпинистов уходила по снежному склону к черному скальному замку.

Один остался лежать под снегом, и в изголовье был воткнут ледоруб. Памятник солдату-альпинисту.

Снежное плато кончилось, потянулся крутой и острый гребень со спусками и подъемами, края его резко обрывались вниз, в пустоту. Вскоре они вышли

к самому бастиону — огромному, неприступному природному сооружению, очень похожему на старинный разрушенный замок. Впрочем, вблизи это ощущение терялось, потому что не было видно конца гигантскому нагромождению скал. Бесконечно вверх тянулись гладкие плиты, вертикальные стены, огромные выступы с «отрицательными углами», узкие «щели», крохотные «балкончики». Все это нагромождалось одно на другое и скрывалось вверху, в тумане — там вообще была неизвестность. Нигде ни кустика, ни травинки, только голые гранитные скалы, покрытые льдом — в тени и мокрые — под солнцем.

Растерянные, подавленные грандиозностью вершины, стояли под ней альпинисты. В сердце медленным холодком прокрадывался страх. Подняться тут — нет, гиблое дело! Неужели все зря?

Семен Иваныч перевел взгляд на Артема. Что ж, решай командир. Баранов тоже смотрел на лейтенанта. И он понимал всю безвыходность положения.

— Стена просматривается фрицами,— после долгого молчания сказал Баранов.

— Пулемет нас может достать?— впервые подал голос Спичкин.

— Вряд ли, — ответил Семен Иваныч.— А вот догадаться, зачем лезем туда — наверняка догадаются...

Семен Иваныч в сердцах махнул кулаком и тяжело сел в снег. Артем молчал. Вот он встретился глазами с Верой. Она тихо улыбнулась ему, и Артему показалось, что глаза ее успокаивали, обнадеживали.

— Облако! — вдруг сказал Семен Иваныч, указывая рукой,— через полчаса оно накроет бастион.

— В тумане-то?— засомневался Баранов.— Можем выскочить черт знает куда и обратно дороги не найдем...

— Ее и нет у нас, обратно дороги,— пробормотал Семен Иваныч.

— Надо пробовать,— подвел черту Артем.

И тут Спичкин обессиленно плюхнулся в снег, как-то странно всхлипнул:

— Не могу... Все... Не могу я больше...

Трое мужчин молча смотрели на него, и каждый понимал, что это действительно невозможно, выше человеческих сил.

— Застрелите меня лучше,— тихо попросил Спичкин, и его глаза торопливо перебегали с одного лица на другое.

— Ты?!— в ярости шагнул к нему Баранов и схватился за автомат.

— Погоди,— остановил его Артем и нагнулся к Спичкину.

Свистящий, обжигающий шепот вырвался из его рта:

— Ну-ка вставай, солдат.

Спичкин безразлично махнул головой.

— Без тебя и он не сможет идти,— Артем ткнул в сторону Семена Иваныча.— Ты с ним в одной связке, понимаешь?

Спичкин молчал. Отчаяние было написано на его лице, изможденном, осунувшемся.

— Вставай! Знаешь, сколько людей нас ждут в долине? Ну!

И Артем рывком поднял Спичкина на ноги.

— Лучше в окопах, лучше в окопах...— бессмысленно бормотал Спичкин и качал головой, и слезы текли по его грязному лицу.

— Конечно, лучше, кто с тобой спорит,— улыбнулся Артем.— Пошли!

Первыми на штурм пошли Семен Иваныч и Баранов. В этой же связке с двумя опытными альпинистами потащился наверх и Спичкин. Во второй связке пошли Артем и Вера.

Густой молочный туман окутывал скалы, и Семен Иваныч с трудом различал фигуру Баранова всего в нескольких метрах от себя.

Руки, зажавшие молоток и крюк. Вздувшаяся от напряжения на лбу вена.

Крючья приходилось вбивать через каждые полметра. Семен Иваныч устал. Он едва держался на маленьких уступчиках, откинув назад большое, неуклюжее тело. Баранов страховал его.

— Не могу, черт!— выругался Семен Иваныч.— Руки дрожат.

Тогда крючья стал вбивать Баранов. Делал он это мастерски. Несколько секунд — и крюк прочно сидит в трещинке. Баранов надевает на него карабин, пропускает через карабин веревку. Еще на два метра вверх.

Туман дышал холодом, шевелился. Он то густел — и тогда вокруг ничего не было видно, то становился реже, прозрачнее — и снопы солнечных лучей вспыхивали ярко, переливались.

Семен Иваныч то и дело поглядывал на часы, потом вверх, на Баранова. Он был едва виден.

Быстро, упруго стучал молоток.

Семен Иваныч прижался к стене, держал веревку и говорил грустно, не надеясь, что его услышит Баранов.

— Эх, Баранов, Баранов, вот подумаешь, и что в жизни видел? Горы и горы... Помирать скоро... И не женился ни разу... Вадим, ты смерти боишься?

Этот вопрос был задан громко, и Баранов услышал.

— Боюсь,— ответил он коротко.

— А я нет... Жизнь, считай, прожита...

Баранов был наверху. Быстро стучал молоток.

— На Шах-Тау легче было, Вадим?

— Там я был один,— ответил Баранов.

— Так легче или нет?— повторил свой вопрос Семен Иваныч.

Баранов не отвечал. Стучал молоток.

Наконец, рассвет пришел в долину. Солнце доедало остатки тумана и согревало озябшую за ночь землю. Засияли снежные шапки гор. Где-то там, в скалах, пробивался к вершине отряд солдат-альпинистов.

Комиссар, прикрыв от солнца ладонью глаза, смотрел на горы. Рядом стоял невысокого роста старшина с забинтованной головой и рукой на перевязи.

— Беженцы скоро будут готовы выступать, товарищ комиссар,— осторожно проговорил он.

Комиссар не отвечал.

— И раненые скоро прибудут...

— Знаю...— перебил его комиссар.— Пусть колонна беженцев выступает.

— Но взрыва-то нет, товарищ комиссар...

— Взрыв будет,— ответил комиссар и вдруг добавил тихо.— Если его не будет, все равно пропали...

Артем шел впереди Веры. Он находил крючья, оставленные первой связкой, щелкал карабином, просовывал в него веревку и ждал, когда подойдет Вера. Она выбивалась из сил. Артем, желая ее приободрить, улыбался ей. И она отвечала усталой улыбкой.

Они прошли узкий, как щель, «камин» и снова оказались перед участком гладкой стены. Наверху слышались голоса Семена Иваныча и Баранова, пыхтенье Спичкина.

Артем торопился. Едва найдя зацепку на поверхности скалы, он хватался за нее, не проверив на прочность, и шел, не останавливаясь. Вскоре он увидел, что сбился с пути. Крюк, вбитый товарищами, торчал чуть левее его, метрах в двух. Артем стал переходить к нему, прижавшись животом к скале и кося взглядом в сторону. В одном месте он поставил ногу мимо намеченного взглядом уступчика, поскользнулся и тут же сорвалась вторая нога. На какое-то мгновение Артем повис только на самых кончиках пальцев и успел крикнуть:

— Вера, па-а-а!..

Пальцы разжались, и он полетел вниз.

Сейчас должна была сработать страховка. Но на беду крюк, вбитый наспех, не выдержал сильного рывка и вылетел из трещины.

Теперь они падали оба, а руки, срывая кожу, скользили по скале, пытаясь ухватиться за что-нибудь. Вскоре их рвануло, ударило о стену, и падение прекратилось.

Веревка каким-то чудом уцепилась за маленький пологий выступ. И два человека, разделенные этим выступом, повисли над пропастью.

Вера была выше. Она успела закрепиться на выступе и сейчас держала на весу Артема. Веревка медленно сползала с камня.

— Жив?— крикнула она вниз.

— Да,— ответил Артем. По лицу текла кровь и мешала смотреть.

— Скорей, Артем,— задыхаясь, проговорила Вера.— Камень очень гладкий...

— Сейчас, сейчас,— забормотал Артем. Руки его шарили по стене и не находили ни одной зацепки. Он раскачивался на весу.

— Не могу... Все, Артем... Не могу, дорогой, руки не держат,— выдохнула Вера, а сама из последних сил все еще пыталась удержать Артема.

— Вера, милая...— Артем поднял к ней измученное лицо. И на этом окровавленном лице огромными были глаза.— Не за что ухватиться... Голая стена... Вера, родная... Еще немного...

Артем снова прижался к стене. Он обнимал скалу, гладил ее руками, надеясь найти хоть крохотный выступ. Но под ладонями была только шершавая, по-

крытая мхом поверхность. На одном таком зеленом пятнышке из мха трепетала бабочка со сложенными крыльями, неизвестно как попавшая на такую высоту. И странно: вид этой дрожащей бабочки, прилипшей к стене, отвлек и успокоил Артема. И примирил его со смертью. Внезапно все тело наполнилось огромной усталостью. Появилось постыдное желание освободиться от нее. И стало тепло от мысли, что сейчас все кончится,— нужно только дотянуться до кармана брюк и вынуть нож... А бабочка? Заметит это насекомое, что рядом погиб человек? Наверное, нет. Он для нее слишком огромен, чтобы быть заметным.

Артем поднял вверх лицо:

— Вера... Ах, как глупо... Прощай...

Артем вытащил нож, обрезал веревку.

И все. И тогда Вера пронзительно закричала и прикусила себе руку, чтобы не закричать еще громче. Она лежала на выступе и расширившимися глазами смотрела вниз, в холодную бездну, куда исчез Артем.

Там громыхал камнепад.

А потом стало необыкновенно тихо, и в этой тишине, в этой смертной тишине сверху донеслись тихие, металлические постукивания.

Солдаты-альпинисты продолжали штурмовать вершину.

Трудно предположить, о чем может думать человек в такие минуты. Скорее всего ни о чем. И даже горе, ощущение невозвратимой утраты человеческой жизни не может вывести его из состояния глухого шока. Горе приходит потом, когда отступает холод смерти.

Медленно двигались раненые солдаты. В изорванных грязных гимнастерках, в бинтах, пропитанных кровью.

Шаркали по каменистой дороге пыльные сапоги, позвякивали каски, автоматы, винтовки. Тех, кто не мог идти, несли на носилках, плащ-палатках. И беженцы с молчаливым состраданием смотрели на бойцов.

В укрытии немцев было по-прежнему спокойно. Пулеметчики наблюдали за тропой. У рации сидел солдат, ждал сигналов. Потом поправил наушники, закурил.

Офицер разложил на земле карту, вел по ней пальцем в кожаной перчатке и что-то быстро говорил на своем отрывистом языке. Унтер-офицер и трое солдат сидели вокруг на корточках, внимательно слушали. Офицер изредка поднимал на них глаза, что-то спрашивал.

— Яволь... Яволь... — унтер-офицер кивал головой.

Солдаты встали, стали быстро готовиться. Мотки веревок, ледорубы. Легкие автоматы.

А офицер показывал на вершину и продолжал что-то быстро говорить.

Теперь они двигались двумя парами. Семен Иваныч с Барановым и Вера со Спичкиным.

Первым поднимался Семен Иваныч. Передвигая огромное, тучное тело, он шепотом ругался, пыхтел, оглядывался на Спичкина.

— Не дрейфь, Спичкин,— подбадривал он его.— Я, брат, в твои годы...

Спичкин молчал. У него онемели руки, пальцы плохо слушались.

— Быстрее!— торопил Баранов.

Он вдруг начал бояться, что они опоздают. Все жертвы, все труды нечеловеческие и его сделали нервным, торопливым. После смерти Артема он стал командиром группы.

— Не торопи,— обрывал его Семен Иваныч.— Один раз уже поторопились...

Спичкин карабкался из последних сил. Он все время оглядывался на Баранова. У того было такое выражение лица, что у Спичкина просто не поворачивался язык, чтобы попросить хоть минуту отдыха.

Пронзительные солнечные лучи топили, поедали остатки тумана, укрывавшего скалы и альпинистов, отчаянно карабкавшихся по ним.

— Время, Семен?— хрипло спрашивал Баранов.

— Часы разбил, будь они неладны!— ругнулся сверху Семен Иваныч.

После пережитого потрясения лицо Веры словно помертвело. Она механически передвигалась, выполняя команды, а глаза были пустыми и равнодушными. Казалось, ей теперь все равно, дойдут они до вершины или нет.

Вот она поднялась на маленький уступчик, на котором, прижавшись друг к другу, стояли Баранов и Семен Иваныч.

— Держитесь за меня,— сказал Баранов.— Глаза не болят?

— Нет, спасибо...

Спичкин пристукивал от холода зубами.

— Зачем я пошла с ним в связке?— вдруг сказала Вера.— Вы бы удержали его...

— Не удержал бы,— жестко ответил Баранов.— Он поступил правильно.

— Что значит правильно?— Вера в упор посмотрела на Баранова.

— То и значит,— под обветренными скулами на лице Баранова заходили желваки.— По-другому он не имел права...

Спичкин смотрел на Баранова, жалобно улыбнулся:

— Руки отмерзли... Не чувствую...

— Шарфом обмотай... Держи...

Баранов смотрел, как Спичкин разорвал шарф, обматывал онемевшие руки. Глаза его странно блестели.

— Везучий ты парень, Спичкин,— сказал Баранов.— Мне так никогда не везло.

А наверху работал Семен Иваныч.

— Х-эк, х-эк!— покряхтывал он и приговаривал:— Старый пень, седой дурень!

Он задирал голову, смотрел вверх. Оставалось совсем немного. Последние усилия — и они будут наверху, у заветной цели, за которую отданы жизни товарищей.

— Водки бы глоток,— бормотал Баранов.— Спичкин, водки много пьешь?

— Н-не очень...

Баранов смотрел, как поднимается Вера, и вдруг прищурился, сказал:

— Красивая вы женщина, Верочка! И как это я вас в госпитале проглядел!

Туман уже окончательно рассеялся, и стал виден весь бастион и карабкающиеся альпинисты.

— Последний крюк, голуби! — закричал сверху Семен Иваныч. — Спичкин, дуй первым, будешь рюкзаки вытягивать.

Над ними теперь висела белая шапка горы. Отсюда она выглядела мрачно, вся в разорванных глыбах ноздреватого льда. Оттуда тянуло холодом и мраком.

Но прямо на вершину не взойдешь, слишком круто. Нужно обойти ее по легким скальным терраскам и пологим снежником выйти на вершину с тыла.

Передвигаться стало проще. Люди шли, как по балкону, только неровному — с подъемами, спусками, то узкому, то широкому, покрытому нетронутым снегом.

Семен Иваныч вышел на всю длину веревки, которой он был связан с Барановым, и огибал сильно выдавшееся ребро стены.

Страшный шепот-команда остановил его. Он повернул голову и рядом с собой увидел немца с автоматом в руках. Немец улыбался и манил его пальцем.

— Тихо, рус, тихо!

Их было трое, фашистских егерей. За передним немцем на небольшом выступе-площадке стояли еще двое.

Семен Иваныч замер в замешательстве, но немец поднял автомат и приказал шепотом:

— Геен зи, геен... Тихо...

Сейчас из-за поворота скалы должен показаться Баранов. Вот они что задумали! До немцев три-четыре шага, там они заткнут старику рот, и тогда все пропало. Семен Иваныч медленно шел навстречу егерю, шел, как загипнотизированный. Он ничего не мог придумать.

Решение пришло внезапно. Когда до переднего немца осталось полшага и тот посторонился было, чтобы пропустить русского на площадку, где стояли еще двое, Семен Иваныч вдруг подался вбок, схватил немца по-медвежьи в охапку, словно обнял, и заорал истошным голосом:

— Фрицы! Стреляй!

Немец хрипел в его руках, а он загораживался им от остальных, так что нельзя было выстрелить, и орал:

— Стреляй, Вадим! Стреляй в меня!

Секундного замешательства немцев хватило как раз настолько, чтобы Баранов, показавшийся из-за поворота, дал длинную очередь. Один из егерей ткнулся лицом в снег.

Пуля ранила и Семена Иваныча — он загораживал немцев от Баранова. Но старик не выпустил егеря и еще раз прохрипел, продолжая стоять:

— Стреляй!..

Тогда второй немец в упор из автомата выстрелил в спину своему товарищу, которым прикрывался старик.

Семен Иваныч обмяк, немец мешком выполз из его рук, а высокий сутулый старик, уже прошитый пулями, шатаясь, шагнул навстречу новой очереди.

Второй немец присел и, прикрываясь телом Семена Иваныча, выстрелил в Баранова.

Вадим упал на колени.

Спичкин шел следом за Барановым. Услышав стрельбу и крик Семена Иваныча, он не сразу понял, что произошло. Понял только, что за поворот скалы выходить нельзя. Он взглянул на побледневшую Веру, скинул рюкзак, вскарабкался по каменным ступеням на верхний выступ и осторожно выглянул оттуда. Он успел увидеть, как упал Баранов, успел увидеть стрелявшего. Не целясь, Спичкин дал длинную очередь. Немец охнул, выпустил из рук автомат. Некоторое время он стоял на коленях, силясь подняться, покачивался, и на лице — испуганная, растерянная гримаса.

Спичкин снова нажал спусковой крючок и стрелял до тех пор, пока не кончились патроны. Немец уже лежал на снегу, а он стрелял и стрелял...

— Вадим, жив?— Вера трясла Баранова за плечи и всматривалась в его глаза, будто боялась обнаружить в этом взгляде ту страшную тоску, какая бывает только у смертельно раненного человека.

— Ноги...— поморщившись, выдавил из себя Баранов.

Пока Вера вспарывала ножом штанины, он лежал, закрыв глаза, словно боялся смотреть на свои ноги.

— Ну что?— спросил он через минуту.

— Не страшно, Вадим,— дрожащим голосом ответила она.— Задеты обе ноги, правда...

— Кость?

— Что?

— Я спрашиваю, кость задета?— зло процедил Баранов.

— Да,— Вера виновато посмотрела на него.

Баранов застонал, приподнялся и сел, прислонившись спиной к скале.

— Сейчас, родной, сейчас,— шептала Вера, разрывая трясущимися руками пакет с бинтами.

— Не надо,— Баранов отвел ее руки.— Незачем теперь.

— Ты что, Вадим! А ну, не валяй дурака!

Баранов тяжело вздохнул и посмотрел вверх, где виднелся краешек ледовой шапки.

— Ты же все понимаешь...— он взял Веру за руку, слабо стиснул ее и попытался придать лицу ласковое выражение.— Ты же умная женщина...— Он усмехнулся.

Вера упала ему на грудь и разрыдалась.

— Ладно, ладно, хватит...— Баранов гладил ее по спине.— Перестань... Не повезло, бывает... Достань-ка у меня тут... закурить спрятано...

Спичкин стоял над телом Семена Иваныча. Подошла Вера и молча обняла его за плечи. Они долго стояли и смотрели на погибшего товарища.

— Трое нас осталось,— тихо сказал Спичкин.

— Двое, Спичкин,— Вера смотрела на него полными слез глазами.— Дальше пойдем вдвоем...

— Ничего,— обнадеживающе улыбался Баранову Спичкин.— Лежи себе и отдыхай. А мы там мигом управимся. Еще в госпитале на теплой койке поваляешься. Заслуженный отпуск...

Баранов вдруг так дико взглянул на него, что Спичкин осекся.

— Чо, чо такое? — недоуменно захлопал он ресницами.— Что вы в самом деле?! Перевал-то свободен будет! Через пару часов с той стороны помощь вызовем. Сами же говорили, что с той стороны подняться проще простого...

— Помолчи,— тихо сказала Вера.

Спичкин ничего не понимал. Он переводил взгляд с Баранова на Веру.

— Взрывчатку нашу надо вам взять,— сказал Баранов.— Донесете. Тут немного. Старайтесь опустить как можно глубже в трещину.

Спичкин пошел перекладывать рюкзаки. Он осторожно приподнял голову Семена Иваныча, будто боясь разбудить его. Снял с него рюкзак со взрывчаткой. Сложил ему руки на груди.

Баранов разговаривал с Верой.

— А ведь зарок давал: в горы больше не ходить... И жена моя почти так же... погибла... Знаешь?

— Знаю,— прошептала Вера.

Он стал сворачивать самокрутку, и руки у него тряслись так, что подошедший Спичкин попросил:

— Давай я...

— Сам!— мотнул головой Баранов.

Они встретились с Верой глазами и молча отвели взгляды в стороны.

— Обидно, бастион прошел... Самое сволочное место...— вздохнул Баранов.— И фрицев укокали... Спичкин, замотай ногу... Мерзнет...

Спичкин принялся исполнять просьбу.

— Может, успеешь, Вадим, а?— вдруг спросила Вера.— Ползком, а?

— Может, успею,— глухо ответил Баранов.

— Не донесем мы тебя...— голос Веры дрогнул.— Сил не хватит... И... внизу ждут...

— Понимаю,— как эхо, ответил Баранов.— Ждут...

Неподвижным взглядом он уставился в искрящийся, вспыхивающий снег, размеренно курил, и руки у него перестали дрожать.

Спичкин все время хотел спросить, зачем Баранова нужно нести, если он может ждать здесь, но спрашивать боялся.

— Видишь как... Только ты меня от контузии вылечила и... опять...

— Попробуй, Вадим,— Вера умоляюще смотрела на него.

Она опустилась на колени перед ним, взяла его за руки:

— Есть шанс, Вадим... Попробуй...

— Попробую...— через силу улыбнулся Вадим.

Он докурил до конца самокрутку, отшвырнул ее.

Вера молчала. Спичкин ничего не понимал.

— Мы успеем, Баранов, ей-ей успеем!— снова заговорил он.

— Хорошо будет,— Баранов взглянул на него.— Везучий ты, Спичкин... Долго жить будешь... Ну, прощай...

— Да что он себя живого хоронит, Вера!— крикнул Спичкин.

Руки, протянутой Барановым, он так и не взял.

— Ну, дай хоть тебя обниму...— сказал Баранов.

Вера прильнула к нему, и Баранов обнял ее своими крепкими длинными руками. Она уткнулась в заснеженную куртку, заговорила быстро и горячо:

— А я тебе завидовала, Вадим...

— Чему?

— Что ты один на Шах-Тау поднялся. Твою фотографию из газеты вырезала... Влюбилась в тебя заочно...

Баранов поцеловал ее в висок, проговорил глухо:

— Дай пистолет.

Вера отшатнулась, в глазах ее мелькнул ужас.

— Ну?— повторил Баранов.

Вера молча вынула пистолет, подала Баранову.

— Прощай... Идите!— скомандовал Баранов.

Вера нерешительно поднялась, медленно взяла автомат, рюкзак. Она все еще медлила, все еще на что-то надеялась. Вот остановилась, оглянулась на Баранова.

— Быстрее!— крикнул Баранов.

— Мы вернемся, Баранов, вернемся,— потерянно бормотал Спичкин.

Баранов не отвечал, даже не смотрел на него. Спичкин бросился догонять Веру.

Две фигуры медленно удалялись.

Баранов молча смотрел на снег и поглаживал пистолет.

Он медленно оглядывал горные вершины, снежные шапки, сверкающие под солнцем, причудливые нагромождения скал.

Красивые горы. Страшные. Сколько раз этот человек побеждал их и стоял гордый и счастливый на самых недоступных вершинах. А сейчас? Нет, и сейчас он выйдет победителем...

Одинокий выстрел гулко прозвучал в горах.

Спичкин вздрогнул, оглянулся.

— Не оглядывайся!— закричала Вера, и в ее голосе послышались слезы.

— Зачем он, Вера, а?— жалобным голосом спросил Спичкин.— Зачем?

— Лавина!— чуть не плача проговорила Вера.— Он на пути лавины и не успел бы уползти! Понимаешь?

— Понимаю...— прошептал Спичкин.

Только сейчас до него полностью дошел страшный смысл происходящего. Их осталось двое, и вершина была совсем рядом.

Беженцы и солдаты выступили из долины. Длинной, извилистой колонной они нескончаемо тянулись к перевалу по горной дороге. Женщины несли на руках детей. С трудом передвигали ноги старики.

Солнце было уже высоко, а вершина молчала.

На нее смотрели все, женщины и подростки, старики и солдаты. Смотрели со страхом, надеждой и грустью.

Смотрел комполка Федорцов и нервно покусывал пересохшие, потрескавшиеся губы. Поглядывал на вершину и комиссар.

Но вершина молчала.

А в долине уже гремел бой...

Монотонно, однообразно шаркали по пыльной дороге сапоги и ботинки. Пыль скрипела на зубах, оседала на почерневших, осунувшихся лицах, одежде.

Пожалуй, только раненые не смотрели на вершину. Они были, казалось, ко всему равнодушны. Они думали о болевших ранах, о пережитом бое.

Вера и Спичкин сидели на снегу.

— Ну вот, дошли,— без всякого энтузиазма сказала Вера.

Спичкин робко улыбнулся. Только теперь стало заметно, какое у него изможденное лицо.

— А я думала, не дойду...

— Да...— согласился Спичкин.

Вера поднялась, начала выгружать из обоих рюкзаков взрывчатку, достала моток бикфордова шнура.

— Сиди. Я посмотрю пока,— сказала она и пошла, проваливаясь глубоко в снег, опираясь на ледоруб.

Худая, высокая женщина.

Она шла, то и дело оглядываясь назад. Фигура сидящего Спичкина удалялась, становилась все меньше. А Вера шла и шла, и конца этой снежной шапке не было. Снизу, из долины, она казалась такой маленькой.

А горы были теперь внизу. Их вершины, окутанные туманом, выглядывали снизу и уже не казались такими недоступными.

Вера шла, проваливаясь в снег.

— Не хватит... Господи, неужели не хватит,— шептала она и снова оглядывалась.

Спичкина теперь не было видно.

Наконец Вера добралась до края снежника, обессиленно упала в снег. Внизу были немцы. Туда крутым уступом обрывался ледник. Хаотично разрезанный трещинами, весь вздутый — морщинистый лоб горы.

Вера сидела в снегу, ела этот снег пригоршнями, потом встала и спустилась на несколько шагов к висячему леднику. Она мысленно прикинула расстояние до последней трещины, пошла обратно, считая шаги.

Лицо ее все больше мрачнело. Наконец она вернулась к сидящему Спичкину. Тот выжидающе смотрел на нее.

— Ну вот...—сказала Вера.— А я об этом и не подумала... И Баранова не спросила... Ах, дура, дура...

— О чем, Вера?— спросил Спичкин.

— Шапка... Она такая большая, что нашей взрывчатки не хватит.

— Как?— Спичкин даже привстал.— Не может быть!

Вера не отвечала.

— Неужели мы зря шли, Вера?

— Выход, кажется, есть,— помолчав, ответила она.— Есть выход...

— К-какой?

— Взорвать самый козырек. Отвалить только одну глыбу... Для лавины достаточно...

У Спичкина просветлело лицо.

— Ну вот, только зря пугаете... Ч-черт, дышать здесь трудно! Комполка, небось, думает, что не поднялись, не сделали. А мы сейчас ка-ак рванем! Ух, запляшут, сволочи!

Спичкин улыбался почерневшими губами.

Вера подняла лицо, посмотрела на него:

— Но тогда не хватит шнура, Спичкин... Не успеешь убежать. Там круто и сил совсем нету, Спичкин...

— Как это?— смертельный страх медленно заливал душу Спичкина.

Вера молча смотрела на него.

— Вера, ну скажи что-нибудь!

— Говорить здесь нечего, Коля... Так не хватит и так не хватит... Тришкин кафтан...

Спичкин глотнул ртом воздух, замолчал. Вера потрогала смерзшиеся, запорошенные снегом волосы, заговорила тихо:

— Там, внизу, уже, наверное, подходят к перевалу... Шота, Артем, Семен Иваныч... Баранов... Я его никогда не видела до этого, а всегда мечтала быть такой, как он... Вот и моя очередь...

Спичкин огляделся вокруг, потом откинул в сторону ледоруб, плюхнулся в снег.

— Боишься, Спичкин?— спросила Вера.

— Боюсь...—потухшим голосом ответил Спичкин.— Раньше я деда своего боялся. Параличный, не ходит. Палка у него была с набалдашником, по спине лупил,— Спичкин ел твердый, обжигающий снег.— И еще нырять глубоко боялся... Нырнешь и думаешь, сейчас схватит кто-нибудь за ноги и на дно утащит...

— А в горах не боялся?— спросила Вера.

— И в горах боялся...

Они надолго замолчали.

— Ну что ж,— наконец сказала Вера,— Через полчаса перевал будет свободен. Пойдешь вниз, вон по тому снежному склону. Потом будет небольшой

участок скал, потом скальный гребешок, осыпь — и ты на перевале,— Вера говорила медленно, указывала рукой, куда надо идти и часто, глубоко вздыхала.— У тебя девушка была, Спичкин?

— Была,— Спичкин еще ниже опустил голову.

— А сейчас она где?

— Не знаю... Я в армию ушел...

— Баранов сказал, что ты везучий...— Вера посмотрела на Спичкина, слабо улыбнулась.— И верно, везучий... Долго жить будешь.

— Не знаю...— вздохнул Спичкин.

Они помолчали. Последние минуты они оставались вдвоем. Они словно знали друг друга всю жизнь, а не какие-нибудь сутки.

А под ними лежали горные вершины. Люди были теперь выше гор.

— Ну ладно...—сказала Вера и встала на ноги.— Командиру полка доложишь по форме... Задание выполнили. И смотри, сам себе шею не сломай. Этого мы уж тебе не простим.

Вера стала поднимать рюкзаки с взрывчаткой.

Спичкин медленно поднялся, глухо проговорил:

— Я пойду... Очередь моя...

— Не дури,— улыбнулась Вера.

— Пойду я!— упрямо повторил Спичкин.

— Не надо, Коля...

— Пойду я! — крикнул Спичкин. Голос его дрожал, на глазах выступили слезы. Видно было, как жалко Спичкину самого себя.

Вера прижала его к себе. Обняла голову, зашептала в ухо:

— Милый ты мой, дурачок... Для этого нужна холодная голова. А на нас рассчитывают... Представляешь, кто мы для них сейчас?

Спичкин оторвался от нее, поднял рюкзак.

— Вы женщина, а я мужчина. Понятно?

Вера взвалила свой рюкзак и пошла следом за Спичкиным.

— Я попробую... Может, успею убежать,— говорил на ходу Спичкин.

Наконец, они дошли до края пропасти, бросили рюкзаки в снег. Отдышались.

— Попрощаемся, Вера...— негромко предложил Спичкин.

Вера припала к груди Спичкина, тихо, по-бабьи охнула, спина и плечи у нее затряслись.

— Ну, Вера... Ну что вы...— Спичкин медленно шевелил почерневшими губами.— Я попробую...

Он осторожно поцеловал ее в губы, легко оттолкнул от себя.

Вдвоем они вогнали ледоруб по самую рукоять в твердый фирн. Вера обернула вокруг древка веревку. По этой веревке стал спускаться Спичкин с рюкзаком на спине.

Он дошел до самой крайней трещины, спустился в нее. Выгрузил взрывчатку. Потом, пыхтя, сделал второй рейс. Он устал, но спускался теперь увереннее,

в движениях его чувствовалась внутренняя собранность. Он работал быстро и точно.

Наконец, он присоединил к детонатору конец бикфордова шнура и стал подниматься с ним вверх. Когда шнур кончился, Спичкин оказался метрах в десяти под Верой, стоявшей на краю снежника. Туда, к ней, круто поднимался разорванный трещинами склон.

— Слышишь, Коля!— крикнула сверху Вера.— Подожжешь и лезь по веревке, я буду держать!

— Нет, уходите!— закричал Спичкин.— Закрепите конец намертво за ледоруб и уходите! Снег может поползти!

— Я готов!— через минуту крикнул он.— Уходите!!

Вера отошла метров на двадцать и остановилась. Теперь Спичкин не был ей виден, только чернел клюв ледоруба, к которому привязана веревка. Дальше белый склон обрывался в пустоту. И в этой пустоте плавали далекие гряды облаков. Вера напряженно всматривалась туда и считала секунды.

— Вы ушли?!— снова крикнул Спичкин и прислушался.

Ответа не было.

Тогда он поджег шнур. Закраснелся тлеющий конец, зашипел, дернулся. как змея, и побежал огонек, с мгновенной скоростью пожирая вытянутый шнур.

Спичкин некоторое время наблюдал, исправно ли горит, потом тяжело, устало полез по веревке вверх. Ноги его скользили по льду, он срывался и снова лез.

Но огонек бежал к смерти быстрее, чем уставший, обессиленный человек — от нее.

Он лез, вытянув худую шею, хватая ртом воздух. Вдруг оглянулся, глаза его расширились от ужаса, и он закричал пронзительным мальчишеским голосом:

— Ма-а-мочка-а!!

И раздался взрыв. Вернее, могло показаться, что присели и охнули перепуганные горы, и взметнулся белый фонтан снега, и повисло в воздухе искрящееся облако, пронизанное солнечными иглами, и кромка ледяной шапки рухнула вниз, увлекая за собой глыбы камней, срывая толщи снега, сравнивая выступы скал.

Лавина росла и множилась, словно в ней кипели и бушевали сердца погибших альпинистов.

Этот взрыв услышали на площадке немцы. Услышали, как вздрогнули горы, и только тогда увидели клубящийся поток, двигавшийся на них.

— Лавина-а!!! — закричал кто-то истошно, и егеря заметались по площадке.

Но было поздно.

Еще не накрыло площадку белое облако, еще не смешалось все в водовороте из льда, камней и снега, как с врагом было кончено. Широкий фронт тяжелой взрывной волны, шедший впереди лавины, смел фашистское укрепление.

Беженцы плакали. Обнимались. Женщины целовали детей. И светлели лица, и через силу улыбались раненые, и кто-то выстрелил в воздух из автомата. Казалось, стало легче дышать.

И комиссар, увидев, как взметнулась кромка снежной шапки, и услышав гул, обернулся и закричал так, что на шее вздулись вены:

— Перевал свободен! По порядку! Быстрее!

Потом он подошел к командиру полка Федорцову, проговорил:

— Значит, надо так: первыми беженцы, потом — раненые...

— Да, да,— рассеянно кивал головой Федорцов и смотрел на вершину.— Где нас будут ждать альпинисты?

— За перевалом...

А лавина все росла, грохотала, сметая все на своем пути. Она уже вырвалась в зеленую долину, потемнела от земли и пыли, но росла и множилась...

Закрыв лицо руками, плакала на снегу Вера. Здесь было тихо, и грохот лавины уже не доносился наверх.

Вдруг из-за снежного склона выползла черная точка.

Вера открыла глаза и встала. Она даже не могла изумиться, настолько это было неожиданно и невероятно.

Черная точка на глазах росла, потом превратилась в странное существо, двигавшееся на четвереньках.

Существо неуклюже поднялось и пошло, прихрамывая, навстречу Вере.

Это был Спичкин. Живой, грязный и оборванный, с обожженным лицом и ободранными в кровь руками, и совершенно дурацкая, неуместная улыбка блуждала на израненном лице солдата.

Вера тихо застонала и обессиленно повалилась в снег.

А Спичкин шел и с трудом шевелил черными, обожженными губами и пытался улыбаться:

— Ну что вы, Вера... Я ж говорил, что успею... А вы не верили. Баранов правильно сказал, я везучий... Долго жить буду...

Ноги не держали его, и он сел рядом с Верой, обнял ее за плечо. Она рыдала так, что Спичкин тоже не выдержал и заплакал тихо, по-мужски скупо. Это были очищающие слезы, слезы великой радости от сознания выполненного долга, от великого счастья, которое приходит к людям, совершившим вот такой подвиг.

А вокруг них и внизу плыли облака, плыли вершины гор, освещенные закатным солнцем. И небо было холодное и голубое.

Чарли Чаплин и София Лорен на съемках фильма «Графиня из Гонконга» (1966)




Индекс
70402